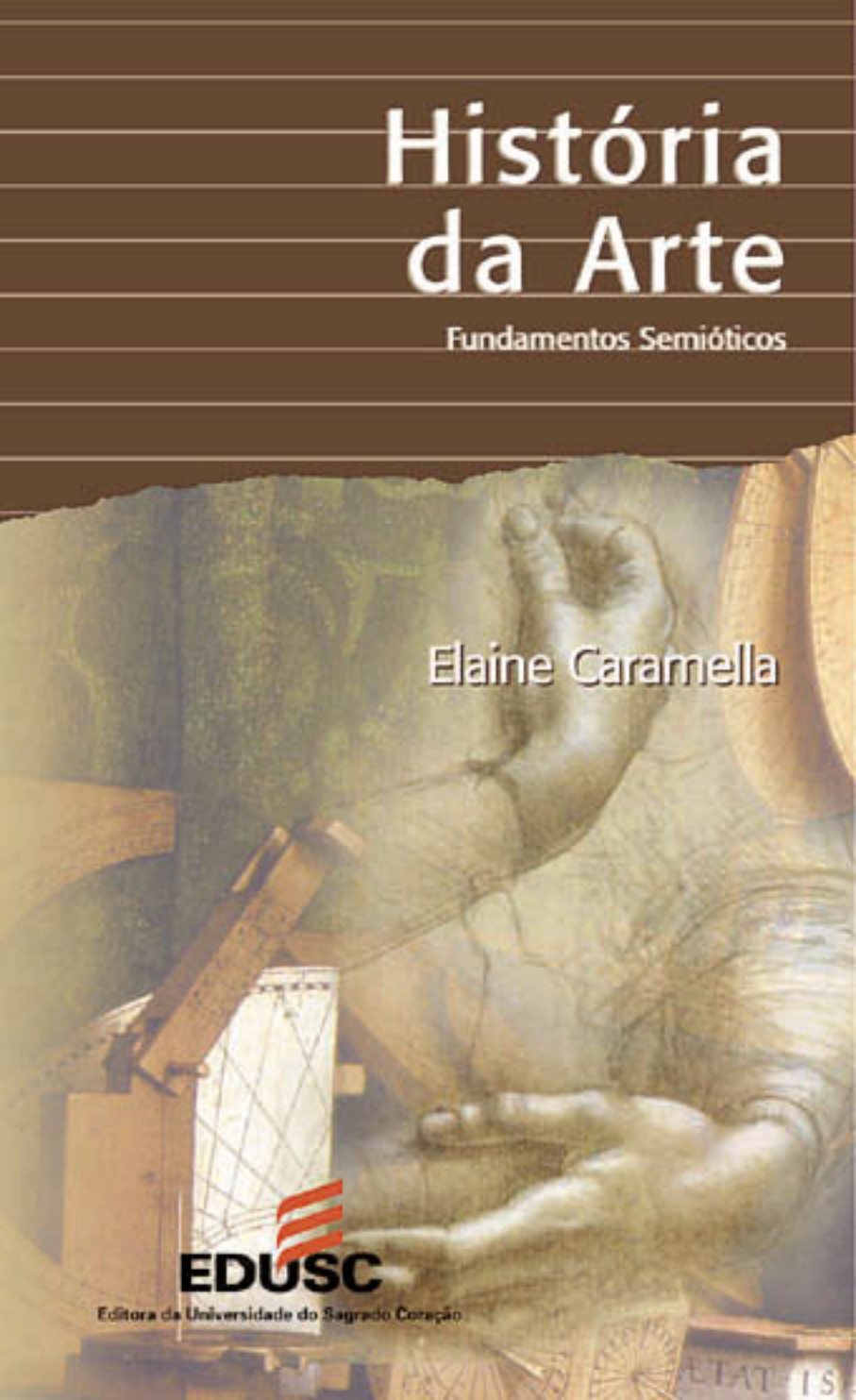


História da Arte

Fundamentos Semióticos

Elaine Caramella



EDUSC

Editora da Universidade do Sagrado Coração



História da Arte

Fundamentos Semióticos



Editora da Universidade do Sagrado Coração

Coordenação Editorial

Irmã Jacinta Turolo Garcia

Assessoria Administrativa

Irmã Teresa Ana Sofiatti

Assessoria Comercial

Irmã Áurea de Almeida Nascimento

Coordenação da Coleção Humus

Luiz Eugênio Vécio

H
u
m
u
s

História da Arte

Fundamentos Semióticos

Elaine Caramella



Editora da Universidade do Sagrado Coração

C259h

Caramella, Elaine

História da Arte: fundamentos semióticos: teoria e método em debate / Elaine Caramella. - Bauru, SP : EDUSC, 1998.

218p.; 18cm. -(Coleção Humus).

ISBN 85-86259-22-5

Inclui bibliografia.

1. Semiótica e as artes. I. Título.
- II. Série.

CDD-701.1

Copyright © 1998 EDUSC

EDITORA DA UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

Rua Irmã Arminda, 10-50
CEP 17044-160 - Bauru - SP
Fone (0XX14) 235-7111 - Fax 235-7219
e-mail: edusc@usc.br

*Dedico este livro à mestra e amiga
Samira Chalhub: ponta-de-lança no
mundo da linguagem; estrela de tão
grande esplendor e generosidade que,
com certeza, continuará a brilhar, onde
quer que esteja.*

Agradeço.

Aos amigos: Lucrécia, Paulo, Chiara, Terezinha e Ana Silvia; a acolhida carinhosa de todo o pessoal da EDUSC - em especial, Luiz Eugênio, Vitor, Carlos e Luzia; ao CNPQ pela concessão de bolsa-produtividade; aos meus alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UNESP.

SUMÁRIO

- 09 **Apresentação:** Lucrécia D'Alessio Ferrara
- 15 **Introdução:** Tudo o que é produzido em pintura, arquitetura, escultura, etc. é arte?
- 21 **Capítulo 1:** Os primórdios da História da Arte: os tratadistas e a discussão teoria e prática
- 24 I. Artes mecânicas e artes liberais
- 28 II. Retorização e experiência sensória
- 31 III. A unificação das artes
- 35 IV. Os enciclopedistas e o retorno às artes mecânicas e liberais: a fragmentação teoria e prática
- 39 **Capítulo 2:** História da Arte e Ciências da natureza
- 39 I. Periodização: tempo e espaço absoluto
- 45 II. A fundação da ciência moderna: a aliança com a teologia
- 47 III. Método e modelo
- 53 IV. Erwin Panofsky e Henrich Wollflin: rupturas e paradoxos

65	Capítulo 3: Regularidades artísticas e procedimento artístico
65	I. Linguagem e código
67	II. Linguagem e representação
85	III. Material e materialidade da obra de arte
113	Capítulo 4: Evolução e aumento de complexidade: por uma História da Arte Interdisciplinar
113	I. História da Arte e método da descoberta
119	II. A longa duração
124	III. A irreversibilidade
129	IV. A instância empírico-analítica
139	Capítulo 5: História da arte interdisciplinar e procedimento artístico
139	I. Imagem material e procedimento artístico
145	II. História da Arte e procedimento artístico
151	III. Rascunhos de uma história
193	Conclusão: À guisa de ...FIM(?)
195	Bibliografia
215	Créditos

A PRESENTAÇÃO

Aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, Elaine Caramella apresentou, em 1986, seu mestrado que tinha como título “*Viver, Fingir, Representar*”, parcialmente publicado com o título “Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: Biografemas” em *Biografia: Sintoma da Cultura* (S.P., CESPuc e Hacker Ed., 97). Em 1994, apresentou, junto ao Curso de Pós-Graduação da FAUUSP, o doutorado que tinha como título “*Linguagem: Materiais e Procedimentos*”. Nas duas oportunidades, figurei como orientadora das pesquisas. Agora, Elaine está publicando este *História da Arte: fundamentos semióticos* e, mais uma vez, estou envolvida tentando apresentar o trabalho.

Mais do que cumplicidade pessoal, trata-se, de um lado, de interesse comum orientado pela vontade de conhecer, origem da ciência, e de outro, pela relação docência/ pesquisa dominada pela curiosidade o que permite à docência fugir da rotina para transformar-se em estímulo e figura inseparável da pesquisa. Inspiradas por esse interesse comum, as palavras fluem fáceis e

são a lembrança de experiências palmilhadas em comum e de troca de informações inseguras sujeitas a riscos e desvios, porque decorrentes de impressões e sentimentos que atuam como germes de hipóteses pacientemente perseguidas. Pesquisa que faz da sala de aula ou das sessões de orientação um simulacro do laboratório. Essa procura comum me leva a apresentar o trabalho resultante como exemplo de um exercício singular.

A questão que deu origem à pesquisa e que surge na própria introdução da autora nada tem de original ou nova, porque reflete uma antiga questão: que é arte, independente do suporte sígnico de partida?

A procura de uma resposta aplicada levou Elaine Caramella a percorrer os primórdios da produção artística plástica presentes na pintura, na escultura e na arquitetura e já estudados pelos tratadistas: Vitruvius, Cennini, Alberti, Piero Della Francesca e Vasari e, entre os enciclopedistas, Diderot e D'Alembert. Essa procura contamina o trabalho de forte tom erudito, mas necessário para que o leitor perceba o fio condutor da indagação. Qual é o elemento específico da produção plástica e,

em consequência, capaz de unificá-la? A resposta é clara e antológica: o desenho é o signo da pintura, da escultura e da arquitetura. Mas o que desenha o desenho? Ou, qual é o objeto desse signo, desenho? As perguntas se sucedem e é esse encadeamento que dá origem e volume à pesquisa. Trabalhar a sensibilidade para perceber esse desenvolvimento e fisgar seus momentos chave constituem as credenciais que identificam o pesquisador e lhe permitem ultrapassar a fase de iniciação para atingir a maturidade que lhe autorizará o vôo autônomo e responsável pelas suas próprias descobertas. Assim foi o caminho percorrido por Elaine.

Nas etapas desse caminho evidenciou os entraves das dissociações entre verossímil e inverossímil, real e imaginário, forma e conteúdo, arte e ciência, norma e ruptura, prática e teoria, para culminar nas clássicas dicotomias racionalistas entre essência e existência, absoluto e relativo. O confronto com pensadores do nosso século lhe permite redimensionar a questão inicial e superar a verossimilhança como objeto ou objetivo do desenho e entender a produção plástica como linguagem feita de

procedimentos inventados a partir das próprias conquistas presentes nos suportes da pintura, escultura ou da arquitetura. Da madeira à tela, do claro ao escuro, da sombra à luz, do mármore e do bronze aos filamentos de luz, da terra à alvenaria, ao concreto, ao vidro, ou ao aço, do estático ao movimento, do elétrico ao eletrônico.

Materiais que sugerem outros e imponderáveis procedimentos que transformam a arte e o conceito de arte. Impossível prosseguir nas classificações desejadas pelos tratadistas quando a transformação impõe o dinamismo e a ruptura é mais constante e dinâmica do que a norma, o estilo e as classificações. A arte inventa-se de modo impreciso e cria um outro processo de recepção mais atento aos estímulos perceptivos estranhos que procura produzir, exige-se uma percepção difícil da arte que se tece entre materiais e procedimentos, entre suportes e conteúdos como unidades indissolúveis. A História da Arte renova-se, perde o parâmetro do juízo cronológico, para aderir aos cortes sincrônicos; de uma lógica causal e linear, parte-se para a aventura de uma lógica relacional onde a História da Arte adere à irre-

versibilidade da história, mais interdisciplinar do que disciplinar, mais ciência à medida em que acrescenta de valor artístico. Uma História da Arte onde o semiótico interfere como predicativo da história e da própria arte: uma História Semiótica da Arte, de informação obrigatória para todos aqueles que se dedicam a esta área de investigação.

Uma História Semiótica da Arte é a contribuição de Elaine Caramella para os estudos artísticos, proposta que tenho o prazer e honra de apresentar, trabalho sujeito a louvores e a críticas que assumo em conjunto e em nome de um vínculo que vai muito além de uma simples orientação ocasional de pesquisa.

Lucrecia D'Alessio Ferrara
Fevereiro, 98

INTRODUÇÃO

Tudo o que é produzido em
pintura, arquitetura, escultura
etc., é arte?

Este livro é resultado de vários anos de dúvidas, desconfianças, frutos da dialética docência-pesquisa. Desde a aparente fala ingênua de um estudante de Graduação à fala daqueles que são, de fato, especialistas no assunto, sempre incomodou a idéia que qualquer coisa feita em pintura, arquitetura, escultura etc., fosse arte.

Muitas vezes, produções absurdamente gratuitas, sem qualquer consciência de historicidade estética colocam-se como arte. Outras têm valor de antigüidade, portanto, um valor temporal, importantes como fonte histórica, sem dúvida, mas, por serem tão antigas, são artísticas? Ou, tudo que tem valor histórico, como parte do patrimônio cultural da humanidade é artístico? No caso da Arquitetura, as coisas parecem se complicar. Toda construção é arquitetura? Ou tudo o que a arquitetura produz é artístico?

Afinal, o que vem a ser arte? Não se trata de um valor atribuído pela crítica que,

por sua vez está assentada em teorias diversas? Existe um único conceito? E este possível conceito único é um *a priori* para qualquer produção das chamadas grandes artes do desenho?

A partir da Revolução Industrial, assistimos a uma multiplicação de códigos e à fundação de novas linguagens. Como fica a situação dessas novas linguagens como o cinema, cartaz, fotografia, televisão, propaganda etc.? Elas por si só são arte? Ou arte está apenas ligada à idéia de artesanal e objeto único? Não poderíamos pensar que cada obra produz um procedimento artístico e que este não é passível de generalização?

Acreditávamos, inicialmente, que os historiadores da arte, assim como as teorias da arte pudessem nos esclarecer. Um dos caminhos buscado foi o dos grandes panoramas históricos . Mas aí nos deparamos frente a outros tantos obstáculos. Entre eles, a idéia de que a arte confunde-se com a de estilo. Assim, apesar de essas noções - arte e estilo - serem bastante espinhosas, elas irão aparecer nos estudos históricos da arte ora como sinônimas, ora com rótulos diferentes, mas com o mesmo significado.

No jogo em que tal coisa é igual a tal coisa, arte ora é reflexo social e o estilo é um sistema de representação (Cf. Hauser A.); ora é expressão da personalidade do artista (Cf. Gombrich); ora é a expressão do temperamento nacional, individual ou de uma época, mas também pode ser uma unidade e regularidade (Cf. Wöllflin). Ou ainda como expressão coletiva, o que torna possível caracterizá-la como lei ou uma regra geral, aproximando-nos muitas vezes de conceitos emprestados da Psicanálise, como é o caso dos arquétipos junguianos (Cf. Gombrich). Seja como for, falar em arte e/ou estilo implica sempre falar em algo ligado à unidade e, tanto faz que seja um particular universalizado pela coisa típica, no sentido luckacsiano, ou um sistema de rótulos emprestados da lei botânica, invenção do positivismo. Isto quer dizer que falar em arte ou em estilo compreende abafar e suspender o conflito, a fissura, a contradição que a obra de arte propõe interna e externamente, ao se colocar como um campo de forças.

Se as noções de arte e estilo oferecem obstáculos diversos, o que dizer da concepção de história, de crítica! As difi-

culdades são também enormes, pois quase sempre história é inventário e classificação a partir de conceitos advindos da Botânica e da Biologia. E aí, perguntamos: inventário do que? De artistas, de obras? Muito bem, mesmo sendo de artistas e obras, qual o critério de seleção que elege uma obra em detrimento de outra? São concepções de arte, *a priori*? Ou, as concepções de arte são extraídas da própria obra? Por que uma escola ou um estilo tem tempo para começar ou terminar?

Nesse emaranhado de questões é que a pesquisa foi sistematizada. Primeiro, como tese de doutorado, apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Lucrécia D'Alessio Ferrara; depois, dando continuidade a esse universo de indagações, aprofundamos certas problemáticas apenas sugeridas na tese, numa outra pesquisa, apresentada ao CNPq, na qualidade de pesquisadora desse órgão de fomento e docente do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo da UNESP.

Partindo do princípio que pesquisamos o que não conhecemos, muitos dos resultados foram e são surpreendentes para

mim, como pesquisadora. Daí, desejarmos compartilhar com um público maior um debate que, nem de longe está resolvido, ao contrário, está apenas começando.

Elaine Caramella
Dezembro 1997.

CAPÍTULO 1

Os primórdios da História da Arte: os tratadistas e a discussão teoria e prática

A História da Arte impõe-nos dificuldades que se devem, de um lado, à ausência de relação de seus pressupostos teórico-metodológicos com as Teorias da História e da Linguagem e, de outro, pela generalização da arte em um conceito único o que, conseqüentemente, faz com que sua organização esteja voltada para a linearidade temporal. Enfrentar essas dificuldades levamos, necessariamente, à discussão de questões relativas ao tempo e espaço.

Se a organização da História da Arte é, de um lado, profundamente geneticista, em que períodos, escolas ou estilos são configurados a partir da idéia de nascimento, maturidade, velhice; de outro, Pierre Francastel já observou que a História da Arte quando se propôs fazer o balanço do passado, há cento e cinquenta anos, o fez calcada na Botânica e na Biologia, constituindo séries e tipos, indiferentes à sua

função social¹, ou das significações diferenciais decorrentes do surgimento de novos materiais. A partir da Revolução Industrial assistimos a uma explosão de novos códigos e linguagens e, por conseguinte, um processo de hibridização desses códigos e linguagens que irão não só conflitar, como também impedir a constituição de séries, tipos e gêneros.

Com peso fundamental no documento escrito, a História da Arte inventaria, sem levar em conta a discussão que a própria obra propõe, seja no âmbito da obra de um mesmo artista, seja no contexto mais geral em que o diferente é excluído por fugir às constâncias estabelecidas *à priori*. Nesse sentido, ao assumir-se como inventário, exclui a discussão, fragmentando assim registro e crítica da arte.

Levantamos vários problemas que tentaremos analisar por parte. O primeiro diz respeito ao cânone, regra ou lei, que se estabelece como medida padrão *a priori* e que é, portanto, externa e independente do objeto artístico, mas que irá determinar as

1 FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. SP, Perspectiva, 1982.

relações de tempo-espço da produção artística. Baseado na lógica clássica, tal cânone implica o entendimento da dedução como proposição de um argumento também *a priori* e, conseqüentemente, da indução como comprovação inventariada desse argumento; o segundo, decorrente do primeiro, diz respeito ao entendimento da produção artística como ilustração de asserções verbais, lógico-discursivas, concebendo a produção artística como expressão ou embalagem de uma idéia exterior, retirando da obra de arte aquilo que é seu fundamento - a sua materialidade - isto é, esquece que a obra é sua própria idéia, portanto representação.

Explicitar tais afirmações requer fazeremos uma digressão temporal, especificamente no que diz respeito à relação *artes mecânicas e liberais* para verificarmos as raízes em que os cânones e a organização histórica estão assentados. Sabemos que a “crise” entre idealização e execução ou teoria e prática é um dos aspectos mais importantes, por exemplo, do Maneirismo, assim como de todas aquelas produções que relêem o princípio de autoridade dos cânones estabelecidos e propõem uma outra ordem, novos procedimentos, a partir da ex-

perimentação de materiais e técnicas. A esse respeito vale lembrar a postura artística que a obra de Caravaggio e Borromini assumem frente ao seu tempo e à tradição, mas principalmente, frente à obra dos Caracci e Bernini. Além disso, se toda a arte se reduz à mera contemplação da idéia de belo e à repetição de uma verdade formal imutável, perdendo assim seu caráter experimental, como se produziriam novas informações, novos procedimentos artísticos?

Daí que, mais do que explicitar como se deu o processo de retorização da arte para que ela fosse colocada no mesmo plano que a ciência, interessa-nos verificar como a execução, enquanto caráter experimental, sempre foi relegada a um plano inferior, a ponto do material e da técnica não serem considerados elementos constitutivos da produção artística.

I. Artes mecânicas e artes liberais

A Idade Média, sabemos, não produziu necessariamente uma teoria da arte¹, mas sempre se manteve não só em concordân-

1 ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. RJ, Globo, 1989.

cia, como também apoiada em uma doutrina clássica e intelectualística do fazer artístico. O sistema em que as artes estavam divididas baseava-se exclusivamente no *ethos* antigo, especificamente, helenístico. Trata-se de um sistema cuja divisão está associada, de um lado, à organização social medieval, em que o trabalho é considerado algo desprezível e, de outro, ao entendimento de arte como conhecimento de regras cuja produção se dá a partir desse conhecimento. Aquilo que conhecemos como arte, com dificuldade encontraremos entre as artes manuais.

Deve-se ressaltar, no entanto, que a idéia de “arte bela” e “arte como expressão” é estranha aos antigos como característica própria. Para os gregos, a idéia de belo está relacionada ao ideal de beleza física, sobretudo viril. Esse ideal do corpo, desenvolvido pela prática do esporte nacional, foi fixado pelo cânone de Policleto como a doutrina das proporções a que Vitruvius deu um significado exclusivamente prático no sentido de colocá-lo como princípio do fazer artístico, transformando-o em “guia do escultor”.

Como as artes liberais só serão permitidas ao homem livre e não ao escravo, as ar-

tes figurativas irão se mover, por toda a Idade Média, subordinadas aos princípios da corporação. Pelo seu caráter eminentemente experimental, a produção medieval será lida pela terminologia crítica do final do *Cinqüecento* como *far di maniera* ou, entendidas já em Alberti, como simples operação manual que se torna fria e inerte.

A Idade Média irá receber esse sistema na forma mais concisa do *trivium* das ciências lógicas e do *quadrivium* das físicas e matemáticas, sendo que esta última, por ser ofício, será regulada, como dissemos, por estatutos jurídicos das corporações. Esse sistema, exposto por Ugo San Victor no *Didascalion*, revela a divisão entre teoria e prática, ou idealização e execução. A expressão “artes mecânicas”, San Victor fará derivar de *moechus*, isto é, *moechanicae*, o que significa adúltera e desonesta. Devemos ressaltar, no entanto, que aquilo que é considerado ignóbil nessa divisão entre artes liberais e artes mecânicas é o fundamento material e técnico, ainda que os ofícios e as artes estejam definidos exatamente pela sua inserção material. Interessante observar a palavra “adulterinae”: o fato de que cada artista lê e interpreta os materiais

significa que cada artista propõe um código próprio, adulterando assim uma suposta regra geral.

Daí, a importância do tratado de Cennini¹, no *Trecento*. Realizando um guia prático de técnicas, Cennini não distingue qualquer tipo de trabalho artesanal, e coloca juntas as chamadas artes liberais e artes mecânicas. Para ele, a fantasia artística deve estar marcada e acompanhada de uma habilidade técnica. Por isso, a pintura deverá estar sentada na fila após a ciência, mas deve ser coroada pela poesia.

Assim, em Cennini, as artes figurativas fazem parte do patamar das artes mecânicas, mas ao lado da poesia que tem fundamento retórico. Anuncia-se pela primeira vez, em Cennini, ainda que como breve aceno, a disputa entre as artes figurativas. Trata-se, pois, de uma primeira tentativa de liberá-las das relações com o ofício das artes mecânicas².

1 CENNINI, C. *Il libro dell'arte o trattato della pittura*. Milano, Longanesi, 1984.

2 IDEM. *Op. Cit.*, p.31/32.

II. Retorização e experiência sensória

Todavia, Alberti, *não distinguindo teoria de doutrina*¹, irá transformar a questão material em retórica, operando assim a codificação da arte, a partir da divisão de pintura em conceitos como circunscrição, composição, recepção das luzes. Desta maneira, a pintura será entendida como figuração da natureza e a circunscrição irá tratar do lugar da coisa vista, do delineamento, isto é, do desenho. A composição, por sua vez, tratará dos lugares das superfícies tomadas em conjunto, enquanto recepção das luzes, do claro-escuro². Transformado o não verbal (material e materialidade signíca) em verbal, Alberti opera a retorização da pintura, escultura e arquitetura.

O mesmo se dá, por outras vias, com Piero della Francesca, em seu *Perspettiva Pingenti*³ que, na opinião de Schlosser⁴ re-

1 SCHLOSSER, M. *La letteratura artistica*. Florença, La Nuova Italia, 1977, p.95.

2 KOSSOVITCH, Leon. "A emancipação da cor. IN: *O Olhar*. SP, Comp. das Letras, 1988, p.183.

3 FRANCESCO, Piero della. *De prospetiva pingenti*. Florença, G. N. Fasola, 1942.

4 SCHLOSSER, M. op.cit. p.140

presentará de modo mais completo o ideal renascentista, mas com uma argumentação matemática. Ou ainda, Pacioli, que quis introduzir a “doutrina” da perspectiva como quinta ciência no antigo *quadrivium*.

Mas voltemos a Alberti. Para ele, o conceito de beleza estará intimamente ligado às artes figurativas, ainda que este seja derivado da euritmia vitruviana que, por sua vez, será entendida como concerto, no sentido musical, em que todas as partes estão proporcionalmente ligadas ao todo. Para Alberti, simetria é a lei natural mais perfeita. Associada à música, este foi o caminho aberto para o conceito de “arte bela”. A sua base conceitual está, no entanto, na definição naturalística de representação pictórica, entendida como uma parte transversal obtida a partir da pirâmide visual. Esses elementos materiais e técnicos são os que irão conduzi-lo a diferenciar arte de ofício. Retorizada a arte, torna-se possível fazê-la entrar no elenco das artes liberais. O processo de retorização introduz o conceito de arte bela, associado àquele de ciência, retirando assim da arte tanto quanto da ciência o caráter experimental.

Será Leonardo da Vinci, no entanto, a marca de diferença nesse contexto doutrinário de regras e leis retóricas. Para ele, todo o saber que não é derivado imediatamente da experiência sensorial é nulo e falacioso. Ao enfrentar o tema dos *paragoni*, Leonardo não irá defender a pintura como arte liberal, mas deslocar a questão, isto é, partirá da tese de que apenas a experiência sensorial é mãe de toda a certeza. Ao afirmar isto, ele fará a distinção entre fé e ciência, pois, para ele a ciência só tem seu fundamento na verdade da experiência sensorial. A verdade ou a certeza sem estar baseada na experiência sensorial deixa de ser ciência, para ser exclusivamente fé. Essa distinção entre fé e ciência, que até aquele momento estava artificialmente associada, foi o que permitiu conciliar as teorias artísticas aos dogmas da Igreja¹. Para Leonardo, há entre cognição e representação uma continuidade, mediada pela experiência sensória. No entanto, a postura experimental proposta por Leonardo não é algo que tenha sido lido pela História da Arte.

1 DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Milano, Savelli, 1982, p.27/28.

III. A unificação das artes

Apesar da importância e da diferença colocada pelas idéias de Leonardo, será Vasari quem dará os primeiros passos para a edificação dos períodos em História da Arte, os quais estarão assentados numa concepção de tempo reversível - nascimento, maturidade, velhice - assim como em sua doutrina da unificação das artes, consideradas as três grandes artes do desenho. As demais produções, que já em Alberti foram relegadas ao ofício, não serão consideradas arte.

Dessa forma, podemos considerar Vasari como o primeiro historiador da arte, a partir de sua conhecida obra *LE VITE DE' PIU ECCELENTI PITTORI SCULTORI ED ARCHITETTORI SCRITTE DA GIORGIO VASARI - pittor aretino*, cuja primeira edição data de 1500 e a segunda de 1568¹.

A questão do tempo, a que nos referimos anteriormente, podemos perceber pela organização que Vasari dá ÀS VIDAS e, portanto ao Renascimento, dividindo-o em três partes:

1 VASARI, G. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Firenze, Sansoni, 1906, (impressão de 1981).

1. meados do século XIII - marcado pelos artistas toscanos que abandonam o velho estilo e começam a copiar os antigos;

2. o século XV - assinalado por grandes artistas tais como: Brunelleschi, Masaccio, Donatello;

3. o século XVI - quando a arte alcança a perfeição. Para Vasari, Michelangelo realizara tudo o que era permitido a um “imitador”.

Essa divisão de Vasari estará assinalada tanto no Prólogo Geral, quanto na obra como um todo, pela diferença que faz entre velho, antigo e moderno: velho será então designativo para a Idade Média; antigo, para a Antigüidade Clássica; e moderno, para o seu momento presente. Além disso, especificamente no Prólogo às Vidas, irá se referir à Idade Média como *goffia* (no sentido de inexperiente e de pouca qualidade) e *disordinada maniera* (no sentido de maneira ou estilo desordenado) tendo em vista seu caráter experimental. Deve-se notar que tanto em se tratando da Idade Média, quanto do Maneirismo, Vasari os chama de *maniera*, dando a estilo uma idéia de cópia mal feita, pois sem proporção do desenho, diferenciando-os assim da Renascença que

está fulcrada em teorias e leis do desenho proporcionado. Para Vasari, só com os modernos - portanto, no seu presente - é que a arte é *rinatta* (renasceu), o que significa dizer que a produção medieval, tanto quanto aquela vêneta, não são arte, mas tão somente *maniera*, pois realizam-se como experiência concreta da natureza.

Como artista e teórico do Círculo de Michelangelo, Vasari tem como objetivo a unificação das artes pelo desenho, algo possível pela própria retorização/codificação já operada. Para ele, o plano da idéia é o plano do desenho. O artista, aquele que tem o dom do engenho, dado por Deus, expressa idéias pelas mãos. Etimologicamente, a palavra engenho é de origem latina e significa “talento, gênio, invenção, inspiração”¹. De engenho, origina-se também engenheiro. Inspirado por Deus, o gênio-artista é aquele que tem o dom do engenho do desenho.

Para Vasari, a arte se unifica pelo desenho e história é o conjunto concorde, deri-

1 *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. José P. Machado, Lisboa, Livros Horizonte, s/d/p.

vado das passagens tonais que irá construir o visível pictórico da figura e da cena, isto é, o claro-escuro¹. Tanto a doutrina da unificação, quanto a do visível pictórico estarão fundamentadas em questões materiais, o que foi devidamente percebido, posteriormente, por Lomazzo, ao tratar, pejorativamente, os toscanos como *materiali*². No entanto, Vasari irá fundamentar sua doutrina na ideação, isto é, que a execução se resolve na ideação. A questão material ficará remontada ao invisível pictórico. O visível pictórico, figura e cena, construído pelo relevo dos nexos temporais do claro-escuro, não é elemento material, mas idéia (desenho), estabelecendo assim uma descontinuidade entre cognição e representação.

Assim, o desenho será para ele, o pai das três artes maiores do desenho - Pintura, Escultura, Arquitetura³. A pintura, porque desenho e porque abraça todas as outras artes, será a responsável pela unificação das artes⁴.

1 VASARI, G. op. cit. vol. 1, p.215.

2 LOMAZZO, Gio. Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Per Gottardo Pontio - Stampatore Regio, MDLXXXV, livro VI, p.432.

3 VASARI, G. op. cit., 168.

4 VASARI, G. op. cit., p.96

Apesar de Vasari dividir a pintura em desenho, cor e invenção, no sentido de ser uma superfície coberta por três campos, ele transforma os três campos em dois campos, dado que cor, para ele, é claro-escuro¹.

IV. Os enciclopedistas e o retorno às artes mecânicas e artes liberais: a fragmentação teoria e prática

O debate proporcionado pelos *paragoni* sobre a relação arte e ciência desmoro-na-se com os enciclopedistas ainda que Pintura, Escultura, Arquitetura continuem unificadas pelo desenho.

Ao observarmos a *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert², percebemos que estes, ao entenderem arte como representação do verossímil, irão recolocar o problema da imitação do natural e, com isso, fragmentar a conhecida relação, debatida durante séculos entre idealização e execução, dando

1 KOSSOVITCH, Leon. op.cit.

2 DIDEROT e D'ALEMBERT. *Encyclopédie ou dictionnaire des sciences des artes e officios*. SP, Edunesp, 1989.

maior ênfase àquela descontinuidade e ruptura entre cognição e representação.

Para Diderot, o trabalho do artista é embelezar, decorar, portanto, fazer. Ao entender o trabalho artístico como mera prática da imaginação, Diderot irá reduzir a relação idealização/execução em apenas prática¹. Ao fazer assim, estará separando Arte e Ciência, como coisas distintas e, mais do que isso, dividindo e fragmentando o conhecimento em prático e teórico. Chega-se, então, a um outro impasse, a uma outra descontinuidade. “Engenho” do artista não diz respeito a reinterpretação dos princípios formais que têm na experimentação a recusa de um princípio de autoridade e a reivindicação do reinterpretar as fórmulas normativas da tradição. O engenho do artista será pois entendido como manejo técnico do homem aplicado².

Dessa forma, a divisão artes mecânicas e artes liberais que definiam os ofícios na

1 DIDEROT e D'ALEMBERT. Op. Cit., p.99

2 “O Poeta, o Músico, o Pintor, o Escultor, o Gravador etc., imitam ou contrafazem a Natureza, mas um usa o discurso, o outro as cores, um terceiro, o mármore, o bronze etc., o último, o instrumento ou a voz...”
DIDEROT e D'ALEMBERT., op. cit., p. 123.

Idade Média será repensada por Diderot na divisão do conhecimento que denomina como sendo as três faculdades principais do entendimento humano - memória, razão, imaginação. A Memória ou História irá significar os fatos de Deus, do homem e da natureza; a Razão, isto é, a Filosofia ou Ciência, porque sinônimas, será a Filosofia ou Ciência de Deus, Filosofia ou Ciência do homem, Filosofia ou Ciência da natureza; e a Imaginação ou Poesia, será a imitação dos seres históricos. É, então, na tábua da Poesia que se encontrará a Arquitetura, a Música, a Pintura, a Escultura. Ao mesmo tempo que Diderot devolverá à arte e à cognição a sua materialidade a partir da experiência sensorial (especialmente a visual, dado que os demais órgãos sensórios para os iluministas, estarão a ela subordinados¹) dos materiais e técnicas com que a produção artística é realizada, irá dividi-la e fragmentá-la.

Essa separação entre ciência e arte e teoria e prática virá acompanhada, no que diz respeito aos estudos artísticos, da edifi-

1 ROUANET, SP. "O olhar iluminista". IN: *O OLHAR*. SP, Comp. Das Letras, 1988, p.129.

cação da História da Arte, calcada também em leis e séries, extraídas da Botânica e da Biologia.

Trata-se de um sistema que conceberá a produção cultural como um caos desordenado e irá impor uma ordem, isto é, impor uma regularidade e estabelecer constâncias, séries e tipos. Esse sistema de ordem, baseado no tempo e espaço absolutos implica a inexistência de um *continuum* entre produção e cognição, propondo-se como colagem de fragmentos.

A regularidade, como sistema de ordem, será a medida-padrão ou verdade *a priori* que se impõe à realidade para dela extrair aqueles elementos que comprovem a validade de tal verdade. Assim, considera-se arte a Pintura, a Escultura e a Arquitetura, divididas em três espécies de artes decorativas do desenho. O desenho, entendido como embalagem de uma idéia, será o princípio unificador de identidade, subordinado à cronologia. Identidade e cronologia montarão tipos e séries unívocas e fechadas que construirão os cânones. O tempo será a medida de duração de um cânone, contraposto numa relação de causa e consequência, ou anterior e posterior.

CAPÍTULO 2

História da Arte e Ciências da natureza

I. Periodização: tempo e espaço absoluto

Coloca-nos Francastel que o sistema de inventário feito pela História da Arte é eco da Botânica e Biologia. Daí, também afirmarmos que a concepção de tempo aí exposta é a de um tempo absoluto, ecos de Newton e Leibniz. Para Newton, o tempo absoluto, verdadeiro e matemático, flui uniformemente sem relação com coisa alguma externa, chamado também de duração. O aparente tempo relativo é uma medida sensível e externa (quer seja precisa e variável) da duração por meio do movimento, comumente usado em lugar do tempo verdadeiro: por exemplo uma hora, um dia, um mês, um ano. O fluxo do tempo absoluto não é sujeito a nenhuma mudança, ainda que todos os movimentos possam ser acelerados ou retardados. A duração permanece a mesma, ainda que os movimentos sejam rápidos ou lentos, ou não existindo. Daí, as

partes do tempo serem imutáveis, já que todas as coisas são colocadas no tempo em sucessão.

O tempo absoluto é independente da existência ou não do tempo relativo, ou de qualquer evento. Pelo fato de ser supostamente objetivo, já que não depende de caracteres sensíveis, ele tem uma medida própria, pois flui uniformemente. Além disso, as partes do tempo absoluto são ordenadas de maneira imutável, formando séries ou momentos. Por sua vez, as coisas ou eventos serão ordenados no tempo absoluto de acordo com os lugares e posições que ocorrem ou ocupam, isto é, esses momentos serão correspondentes às posições temporais que coisas ou eventos ocupam. Dessa forma, a duração de um momento, pelo fato de ser mensurável através de uma métrica extrínseca, como é o caso dos períodos-padrão de relógios, poderá ser expressa numericamente.

No contexto do tempo relativo, este expressará a relação do antes e do depois que, de resto, é a fórmula usada por Aristóteles para conceituar o próprio tempo, isto é, o tempo é o número do movimento com respeito ao antes e depois.

Mas será Leibniz quem melhor nos esclarecerá, já que será ele a fonte da concepção de tempo e espaço da periodização histórica. Para ele, todos os elementos podem ser ordenados pela relação de contemporaneidade, anterioridade ou posterioridade. Tempo é a ordem daquilo que não é contemporâneo, sendo portanto, a ordem universal de mudança. Nesse sentido, duração é quantidade de tempo que, se for contínua e diminuída de maneira uniforme, passará a ser um instante¹.

Ao acrescentar a relação de contemporaneidade, Leibniz transformará o momento em conjunto de eventos ou obras que coexistem, de forma reflexiva e simétrica. O tempo passa, então, a ser ordem na sucessão do espaço, isto é, ordem na contigüidade, decorrente da existência de eventos ou mudanças. Eventos ou mudanças serão os objetos temporais irreduzíveis. Um conjunto de eventos ou mudanças manterá uma relação de anterioridade ou posterioridade. A duração do tempo far-se-á aqui também através de uma métrica extrínseca.

1 LACEY, H. *A linguagem do tempo e do espaço*. SP, Perspectiva, 1972, p.91.

Ora, um conjunto de eventos ou mudanças manterá uma relação de anterioridade e posteridade entre si. Decorre daí que a relação temporal se monta pela dependência causal. Isto é, tendo em vista a existência de uma multiplicidade de circunstâncias concretas não mutuamente exclusivas, estas são designadas contemporâneas ou coexistentes. Nessa medida, os eventos dos anos passados são considerados como coexistentes com os deste ano, pois eles são qualificados por circunstâncias incompatíveis. Quando um dos dois elementos contemporâneos contém os fundamentos de outro, o primeiro é considerado antecedente, o outro, conseqüente. A análise causal envolverá, necessariamente, termos temporais. O posterior é contaminado e dependente do anterior, montando assim uma linearidade temporal.

Hume partirá do mesmo pressuposto, mas apresentará dois conceitos de causa: “Podemos definir uma causa como um objeto precedente e contíguo a outro, estando todos os objetos semelhantes aos primeiros em relações similares de precedência e contigüidade com os objetos semelhantes ao segundo. Se esta definição for considera-

da imperfeita, por ser extraída de objetos estranhos à causa, podemos substituí-la por outra: uma causa e um objeto precedente e contíguo a outro, de tal modo unido com este, que a idéia de um induz a mente a formar a idéia de outro”¹. Os dois conceitos de causa propostos por Hume são absolutamente idênticos. A diferença é que o primeiro se coloca para os eventos ou acontecimentos da natureza/realidade, o segundo para a percepção e conhecimento. Ainda que um e outro mantenham a mesma relação de contigüidade, Hume amplia a questão do tempo para o tempo do conhecimento e, mais do que isso, associa tempo a processo cognitivo. Apesar disso, conhecimento e realidade, terão a mesma lógica causal, temporal.

Dessa forma, na concepção de tempo absoluto, o espaço é consequência do tempo, já que este será sempre igual e imóvel. Espaço é, pois, continente, posição ou lugar que coisas e ou eventos ocupam: é a sua posição no tempo. Isso significa dizer que, de um lado, dois corpos ou eventos diferentes não poderão ocupar a mesma posi-

1 LACEY, H. Op. cit., p. 92

ção sem que haja quebra da uniformidade temporal e da simetria espacial e, de outro, as relações entre posições não variam com o tempo. Assim, os corpos poderão variar, mas as posições não, já que elas não participam das relações causais. Trata-se pois, como diria Haroldo de Campos, ao reler Aristóteles, da lógica do terceiro excluído. No contexto da concepção do tempo absoluto, não há lugar para a coexistência da diferença, ela é portanto excluída.

Nessa medida, espaço é uma categoria subordinada ao tempo, porque, como dissemos, é consequência. A categoria do espaço ficará remontada, o que de resto é sua representação, à geometria euclidiana. O oitavo teorema de Euclides estabelecerá que a diferença aparente entre duas dimensões iguais, vistas a distâncias desiguais, é determinada, não pela relação destas distâncias, mas pela relação dos ângulos visuais, correspondentes. O espaço absoluto terá sua verdadeira representação na perspectiva de ponto único. Dessa forma, o espaço concebido como posição ou lugar se apresenta como uma colagem de elementos que são dispostos de forma proporcional e, por isso mesmo, simétrica, a partir de

um plano estabelecido *a priori*. Assim, dado o caráter linear e, por conseguinte, simétrico da trajetória ou passagem temporal, o antecedente (o tempo passado, a posição anterior, ou o conjunto de eventos ou de coisas idênticas) será reversível e absoluto; o ponto de origem tanto do tempo quanto do espaço será a idéia de um Deus absoluto. Apesar de Newton não concordar com essa idéia, Leibniz associará o ponto de fuga a Deus. O posterior, por sua vez, entendido como o tempo presente e que é determinado pelo passado, manterá com o futuro essa mesma linearidade e previsibilidade, pois ele é o devir.

II. A fundação da ciência moderna: a aliança com a teologia

Tal concepção de tempo-espaço está associada, no entanto, à fundação da ciência moderna, a saber, da ciência newtoniana, o que significa dizer que tal concepção explicita e revela as relações que os homens mantêm com a natureza.

A ciência moderna parte do princípio que a natureza, tal como o universo, é una, infinita, imóvel, colocando, assim, o ho-

mem como um autômato. Lembrando Koyré, a ciência moderna derrubou as barreiras que separavam os céus e a terra, substituindo o nosso mundo pelo da geometria. No entanto, trata-se de uma geometria e de uma matemática deificada, através da aliança entre ciência e teologia.

Essa aliança entre ciência e teologia não diz respeito, no entanto, ao mundo do gênesis em que sucessivamente Deus criou a luz, o céu e a terra e depois os seres vivos, mas sim ao da Providência que não cessa de colocar o homem numa história definida pelo seu destino. Como diria Prigogine, esse mundo, no entanto, é atemporal, criado de uma só vez, da mesma forma que um engenheiro constrói um autômato.

Essa natureza mecanizada, regida segundo um plano que a domina, mas que a desconhece, é a mesma que Leibniz tentou demonstrar matematicamente. Em outras palavras, a ciência moderna ao fazer a aliança com a teologia, faz também uma aliança metodológica, isto é, entre os chamados método *a priori* e método de autoridade, explicitados por C. S. Peirce. A ciência moderna nasce assim, numa “cultura dominada pela aliança entre o homem, situado na charneira entre a ordem

divina e a natural, e o Deus legislador racional e inteligível, arquiteto soberano que tínhamos concebido à nossa imagem. Ela sobreviveu a esse momento de acordo ambíguo que permitira a filósofos e a teólogos fazer ciência, e a cientistas decifrar e comentar a sabedoria e o poder divinos agindo na criação”¹.

III. Método e modelo

O século XIX irá generalizar a linguagem da dinâmica clássica, ao introduzir a função hamiltoniana, ou as chamadas equações canônicas. Sem dúvida, as equações canônicas irão constituir uma das realizações mais notáveis da história da ciência. Ela irá dar início a um dos grandes anseios das ciências humanas, isto é, a fundação de um modelo explicativo. Explicitando melhor, a estrutura das equações canônicas contém as propriedades *a priori* de toda evolução dinâmica, à medida que todas as representações canônicas são equivalentes. Cada ponto de vista canônico so-

1 PRIGOGINE, Y e STENGER, E. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília, Ed. UNB, 1984.

bre o sistema detém a verdade completa desse sistema, daí serem muito reversíveis.

Ler a natureza nessa medida é submetê-la a uma lei determinista, em que as condições de chegada são iguais às de partida, à medida em que *a priori* define-se uma lei, um cânone. Essa lei estará associada a um complexo de noções tais como: causalidade, legalidade, determinismo, mecanicismo, racionalidade, a partir da pretendida ilusão da objetividade. Em outras palavras, ao promover uma descontinuidade entre a natureza e sua cognição, a ciência moderna irá transformar método em modelo.

No entanto, o homem é produto de um processo sócio econômico, cultural e emocional extremamente complexo, ele é produto e agente de uma história. Paradoxalmente, nesse mundo em que a natureza é mecânica e, portanto, autômata, o que está ausente é o próprio homem e com ele, a complexidade e a história. “A natureza que a dinâmica clássica supõe é uma natureza ao mesmo tempo amnésica, desprovida de história, e inteiramente determinada pelo seu passado; é uma natureza indiferente, para a qual todo estado se equivale, uma

natureza sem relevo, plana e homogênea, o pesadelo de uma insignificância universal”¹. O tempo é aquele do desenvolvimento progressivo de uma lei eterna, dada uma vez por todas e totalmente expressa por qualquer estado do mundo.

A descrição dessa natureza é portanto, a de um mundo fechado, coeso, estável e completo, já que expulsa o homem e sua produção do mundo. O que está fora, excluída dessa descrição-lei, é a própria cognição e, por conseguinte, a interpretação. É como se a interpretação que o homem faz da natureza não fosse um tipo de cognição, à medida que, aparentemente, nada tem a ver com ele. Cognição e interpretação são apresentadas como que se fossem idênticas à realidade quando, na verdade, são categorias completamente diferentes.

Charles Sanders Peirce ao refletir sobre o processo cognitivo associado ao fazer ciência e, portanto, realizar a análise do *constructo* científico, distinguirá três tipos de métodos eleitos pela tradição: o método de autoridade, de tenacidade e o método a

1 PRIGOGINE, Y e STENGER, E. op. cit., p. 61

priori. Para ele, fazer ciência é simultaneamente produzir conhecimento, o que significa dizer que fazer ciência é desenvolver uma atitude frente ao objeto de modo a produzir “ciência como coisa viva e não como uma mera definição abstrata”¹, isto é, fazer ciência como produção de conhecimento irá se distinguir de reconhecimento da tradição, de organização e sistematização do conhecimento e do próprio saber, ainda que para Peirce, a maioria dos homens confunda cognição com amor pelo saber.

Esses três métodos eleitos por Peirce como representantes da tradição distinguem-se daquilo que ele chamará de método científico, ou método da descoberta. Isto porque, não se trata de saber como as coisas são, mas de uma postura desautomatizante frente às coisas, de modo a produzir uma informação nova², uma vez que o

1 PEIRCE, C.S. *Collected Papers*. 4 volumes, Cambridge, Harvard Press, 1974, 1.232. Todas as referências a esta obra serão feitas da seguinte forma: C. P. indica o nome da obra, o primeiro número corresponde ao volume e o segundo ao parágrafo.

2 FERRARA, L. “A ciência do olhar atento”. IN: *O olhar periférico*. SP, Edusp/Fapesp, 1993, p. 158.

“objetivo de raciocinar é descobrir, a partir da consideração do que já sabemos, algo que não sabemos”¹.

Por isso é que diferentemente do método científico, para o método de autoridade “todo o conhecimento há de apoiar-se na autoridade ou na razão e tudo quanto seja deduzido pela razão, depende em última análise de uma premissa decorrente da autoridade”². Trata-se da aliança entre a dedução e a moral. “O método de autoridade dominará sempre sobre a massa dos homens; e os que, no Estado, detêm as várias formas de força organizada jamais se convencerão de que não devam suprimir, de algum modo, o pensamento ameaçador (...) Observar o método de autoridade é trilhar no caminho da paz”³.

Daí, ser para Peirce o método de autoridade superior ao de tenacidade. Este caracteriza-se pelo fato de se fechar a qualquer influência, empregando para isso tudo

1 PEIRCE, C.S. *Semiótica e Filosofia*. SP, Cultrix, 1972, p. 73.

2 PEIRCE, C.S. *Semiótica e Filosofia*. SP, Cultrix, 1972, p. 71.

3 PEIRCE, C.S. op. cit., p. 87

aquilo que for necessário para consegui-lo. Peirce assim exemplifica este método: “Quando, à aproximação de um perigo, o avestruz enterra a cabeça na areia, está provavelmente escolhendo o caminho mais fácil. Dissimula o perigo e diz calmamente que o perigo não existe; e se está perfeitamente seguro de que o perigo não existe, por que levantaria a cabeça para verificar? Um homem pode atravessar a vida afastando sistematicamente de seus olhos tudo o que fosse suscetível de conduzi-lo a alterar opiniões e se o consegue - apoiando seu método em duas leis psicológicas fundamentais - não sei o que possa ser dito contra o procedimento”¹. A concepção de erudição como somatória e citação sem articulação das idéias, assim estará orientada. Isso permite-nos afirmar que inventariar não significa necessariamente conhecer.

Mas, semelhante ao método de autoridade, é o método *a priori*. Este também não é desconfortável, já que nem coloca em questão qualquer tipo de crença, entendendo

1 PEIRCE, C.S. op. cit., p. 80

do crença junto com Peirce, como um hábito do raciocínio, isto é, raciocinar sempre da mesma forma, isto porque nossas crenças orientam nossos desejos e dão contorno às nossas ações, ou ainda os hábitos constroem nossas crenças, não existindo aí nenhum tipo de suspensão perceptiva ou choque perceptivo. A surpresa e a novidade estão excluídas na medida em que estas poderão abalar qualquer hábito de raciocínio e fazer surgir a dúvida, o estranhamento. Ao contrário, o método *a priori*, caracteriza-se pela definição de leis/conceitos independente de qualquer coisa e passa a ler a realidade/objeto a partir dessas leis. Tudo que não se reconhece ou não se identifica às leis/conceitos será excluído.

IV. Erwin Panofsky e Heinrich Wölfflin: rupturas e paradoxos

A questão do absoluto, do tempo e do espaço, parece-nos ficar mais clara quando nos defrontamos com estudiosos, cuja produção, sem dúvida alguma, é de grande importância para os estudos artísticos: Panofsky e Wölfflin. O primeiro apresentando-nos a tese dos mega-períodos, que no dizer de J. Le Goff, é uma das matrizes ins-

piradoras da longa duração e irá provocar o questionamento da periodização; o segundo, ao revitalizar a materialidade da obra de arte, dará vida e valor ao Barroco, a partir da comparação possibilitada pelo sistema binário. Exatamente pela importância dos mesmos é que os escolhemos, dado apresentarem um paradoxo, isto é, os dois concebem, à sua própria maneira, tempo e espaço como absolutos.

1. Erwin Panofsky e os mega-períodos

Em meados dos anos quarenta deste século, E. Panofsky, em seu importante trabalho “Renascimento e Renascimentos da Arte Ocidental¹”, irá propor a tese dos mega-períodos. Assim, ao discutir os conceitos de renascimento começa com um questionamento acerca das questões do tempo, partindo dos seguintes argumentos: de um lado existem aqueles para quem a natureza humana não se modifica através

1 PANOFSKY, E. *Renascimento e renascimentos da arte ocidental*. Lisboa, Presença, 1981.

dos tempos e, de outro lado, existem aqueles para quem a natureza humana se modifica constante e individualmente, sendo, portanto, inútil reduzir essas diferenças a um denominador comum. Para Panofsky, o primeiro argumento deve ser abandonado, pois, basear-se nele, seria negar a história, isto é, tornaria a história impossível. O segundo argumento, para ele, de caráter atomista, irá reduzir “os períodos aos nomes das inovações decisivas e os nomes das inovações decisivas às realizações dos indivíduos”¹, deixando, portanto, ao historiador o problema de determinar qual inovação e quando uma questão é “decisiva”.

Entendendo inovação como variável de uma constância, seja ela chamada de estilo, convenção, tradição ou maneira de pensar, para decidir se uma solução representa uma inovação, será necessário a aceitação da existência de uma constância para assim determinar a direção dessa constância.

Ora, para Panofsky, estabelecer ordem implica buscar as constâncias, sendo que a mudança dessas constâncias, ele chama de

1 PANOFSKY, E. op. cit., p. 18.

inovação. Mais do que isso, a direção de uma constância, tem para o autor uma única direção. Só que a percepção da inovação não é possível a partir da periodização. Daí, a tese dos mega-períodos que no seu entender, irá se contrapor à periodização. Dirá Panofsky:

“Desnecessário será lembrar que os mega-períodos - como se poderá chamar-lhes para distinguir de outros períodos mais breves - não deverão ser transformados em princípios explicativos nem sequer hipostasiados em entidades quase metafísicas, devendo a sua caracterização ser cuidadosamente reelaborada consoante os progressos de investigação. Provavelmente nunca concordaremos - e em numerosos casos não deveríamos fazer o mínimo esforço para concordar - sobre o momento e lugar exatos do começo e do fim de um período. Na História, como na Física, também o tempo é função do espaço e a própria definição de período como fase marcada por uma mudança de direção implica, simultaneamente, continuidade e ruptura. Deveríamos, além disso, não esquecer que uma tal mudança de direção pode acontecer não somente pelo impacto dum fato revolucionário que pode transformar certos aspectos da atividade cultural tão sabidamente e tão comple-

tamente - como foi, por exemplo, o caso do sistema copérnico em astronomia ou da teoria da relatividade na Física, mas também pelo efeito acumulativo e, conseqüentemente, gradual de modificações tão numerosas e influentes, ainda que comparativamente menores, como as que determinaram a evolução da catedral gótica de Saint-Denis e Sens para a de Amiens”¹.

A tese dos mega-períodos, não podemos esquecer, foi uma tentativa de repensar a periodização e classificação, o que, pela sua dimensionalidade torna possível a leitura de um sistema na sua complexidade, a partir da idéia de simultaneidade e analogia. No entanto, a simultaneidade só tem sentido, para ele, se esta estabelecer um nexu lógico, uma simetria dentro de um quadro de referência, no caso cronológico. Monta-se assim, o paradoxo. Apesar de Panofsky, no caso de seu estudo sobre o Renascimento, contextualizar a produção artística no seu modo de produção cultural, ele entenderá analogia como o estabelecimento de identidades simultâneas, o que irá possibilitar, portanto, o estabelecimento de constâncias e de uma simetria.

1 PANOFSKY, E. op. cit., p. 20.

Daí, sua postura ser a de quem lê o passado não a partir de um presente de observação, problematizando-o, mas como quem está fora do tempo, alguém que está fora do universo, ou ainda, fora da natureza, escondendo-se atrás de uma metodologia que entende informação como erudição, isto é, acumulação. Em “A História da Arte como disciplina humanística” dirá a respeito do historiador, na sua atividade de organizar documentos: “...a sucessão de pessoas pelos quais o material é organizado em cosmo natural ou cultural é análoga, e o mesmo é verdade com respeito aos problemas metodológicos que esse processo implica. O primeiro passo é, como já foi mencionado, a observação dos fenômenos naturais e o exame dos registros humanos. A seguir cumpre “decodificar” os registros e interpretá-los, assim como as “mensagens da natureza” recebidas pelo observador. Por fim, os resultados precisam ser classificados e coordenados num sistema coerente que faça sentido. Agora, já vimos que mesmo a seleção do material para a observação é predeterminada, até certo ponto, por uma teoria ou por uma concepção histórica genérica. Isso é ainda mais evidente dentro do

próprio processo, onde cada passo rumo ao sistema que faça sentido pressupõe os precedentes e os subseqüentes”¹.

Desnecessário interpretar sua própria afirmação. No entanto, elas se tornam mais esclarecedoras se, por exemplo, observarmos seu interessante estudo *La perspectiva como forma simbólica*², a partir das observações colocadas por Francastel. “O problema da simetria constituiu o objeto de uma dissertação, como sempre magistral de Erwin Panofsky. Ele se colocou numa perspectiva muito ampla, englobando a história da arte desde o antigo Egito até à Renascença. Todavia, ele deu *a priori* ao termo simetria seu sentido clássico e ligou-o à relação existente entre a regularidade das figuras e as proporções do corpo humano. Para ele, é a colocação em proporções e a projeção figurativa das partes do corpo humano que, através das épocas, é a fonte permanente das regras do estilo e a razão do diálogo figurativo possível de homem para homem e de geração para geração”³.

1 PANOFSKY, E. *O significado nas artes visuais*. SP, Perspectiva, 1979, p. 26/27.

2 PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1983.

3 FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. SP, Perspectiva, 1982, p. 172.

Conceituar *a priori* é, pois, o que possibilita o estabelecimento daquelas constâncias/ regularidades de que falávamos anteriormente. Panofsky, entendendo a dedução como a lei ou conceito *a priori*, irá propor teses e passar diretamente à indução, isto é, para ele não se trata de propor hipóteses e observá-las em situações diversas, com o objetivo de testá-las, pois seu objetivo é comprovar, ou demonstrar a validade do conceito proposto. Nessa medida, a tese dos megaperíodos que possibilita a leitura das bifurcações tempo-espço irá se conflitar com a concepção de tempo e espaço absolutos.

2. Henrich Wölfflin e o privilégio das regularidades

A importância dos estudos de Wölfflin é, sem dúvida, ímpar, não só porque deu vida ao Barroco a partir da materialidade da obra, como também pelo método comparativo de que fez uso. Mas, é exatamente no que diz respeito ao método para o estabelecimento das categorias universais que esboçamos nossa reflexão. Isto é, o modo como ele elabora as regularidades e elimina as diferenças e, conseqüentemente, a

impossibilidade da universalização de suas categorias.

A História da Arte marcada pelas ciências da natureza, ao tentar buscar leis para a arte, transforma o particular em individual e, mais do que isso, em estilo individual do artista. Essa transformação esbarra necessariamente em uma noção de estilo, entendida como as características gerais, ou conotações invariáveis. No entanto, tal noção de estilo virá acompanhada de uma concepção cíclica de tempo em história, como nascimento, juventude, maturidade ou infância, maturidade e velhice¹.

E é nessa noção de estilo que a obra de H. Wölfflin está situada. Em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* dirá: “Quando nossa atenção se concentra num mesmo modelo de natureza, esses estilos individuais se evidenciam de maneira mais flagrante”². Mais adiante, dirá ainda: “Com sutileza cada vez mais apurada devemos tentar, desta forma, revelar a relação da parte com o todo, para que possamos chegar à definição dos ti-

1 SCHAPIRO, M. *Estilo*, Buenos Aires, 1978, p. 31.

2 Wölfflin, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. SP, Martins Fontes, 1984, p.2

pos individuais de estilo, não apenas na forma do desenho, como também no tratamento da luz e das cores. Compreenderemos então, como uma determinada concepção formal está necessariamente ligada a uma certa coloração e, aos poucos, entenderemos o complexo global das características pessoais de um estilo como a expressão de um certo temperamento. Para a história descritiva da arte ainda há muito a ser feito nesse sentido. Mas o curso da evolução da arte pode ser decomposto em uma série de pontos isolados: os indivíduos se organizam em grupos maiores. Botticelli e Lorenzo di Credi, apesar de suas diferenças, possuem, pelo fato de serem florentinos, muitos elementos comuns, se comparados com qualquer um dos venezianos; e Hobbema e Ruysdael, por mais que possam divergir um do outro, tornam-se imediatamente bastante semelhantes ao serem comparados com um holandês, ou um flamengo como Rubens. Isso significa que ao lado do estilo pessoal, deve-se considerar o estilo da escola, o estilo do país, o estilo da raça”¹.

A partir dessa idéia, Wölfflin reconhece certas regularidades no Renascimento e

1 Wölfflin, H. op. cit., p. 7/8

no Barroco, dividindo-os em três momentos: Pré-Renascimento, Renascimento e Barroco. Abstraídas as regularidades, irá então formular cinco pares conceituais, montando pares opositivos: A evolução do linear ao pictórico / A evolução do plano à profundidade / A evolução da forma fechada à forma aberta / A evolução da pluralidade à unidade / A clareza absoluta e relativa do objeto. Com tais conceitos é que Wölfflin fará a análise dos séculos XV, XVI, XVII. No entanto, o sistema binário de pares opositivos impõe ao estudioso apenas a percepção das regularidades, as diferenças são excluídas. Assim, por exemplo, o Maneirismo é deixado de lado.

Ainda que o sistema binário seja uma inovação muito importante, por dar relevância a comparação, o mesmo se faz apenas pela relação opositiva, fazendo com que “seu olhar” não dê atenção às outras evidências colocadas pela realidade.

O método utilizado por Wölfflin consiste em abstrair da realidade regularidades que assumem o caráter de leis universais e, denominadas por ele, de “formas universais de representação”. Seu raciocínio é puramente dedutivo, no entender de Peirce. Isto é, a percepção das regularidades na obser-

vação direta da realidade não é tratada como um estado de coisas hipotético, de modo a formar juízos que tenham qualidade de inferências hipotéticas e, por conseguinte, juízos diferenciais em relação à observação direta. No caso, Wölfflin transforma aquilo que porventura seria um estado de coisas hipotético em leis universais e lê a realidade a partir dessas mesmas leis universais.

Em outras palavras, Wölfflin passa diretamente da dedução à indução, mas não a indução entendida como teste de hipóteses e, sim, como demonstração da validade de sua teoria. Trata-se do método *a priori*, em que se trabalham as certezas. A dúvida implicaria tornar, possivelmente, inválidas as suas leis, ou relativizar a sua qualidade de categorias universais. A dúvida, a desconfiança implicaria o reconhecimento da diferença. Daí, ser a lei muito confortável, pois não há o perigo da surpresa no meio do caminho. Da dedução à indução, portanto, a classificação das idéias através de pares opositivos.

CAPÍTULO 3

“Regularidades” artísticas e procedimentos artísticos

I. Linguagem e código

Qualquer indivíduo é usuário de uma língua, mas com certeza, só uma pequena minoria conhece o código de sua língua. O mesmo se dá com os usuários da televisão ou dos computadores. O fato de ligarmos/desligarmos a televisão, de assistirmos a todas as programações, ou o fato de usarmos o teclado de um computador (como se ele fosse uma mera máquina de escrever), não nos qualifica como conhecedores do código televisual ou computacional e, muito menos, de sua linguagem.

Apesar disso, a competência para a linguagem é inata no homem e está diretamente ligada ao desenvolvimento do sistema nervoso central¹. Linguagem, nessa medida, não é atualização de um código, mas

1 MONOD, J. *O Acaso e a necessidade*. RJ, Vozes, 1976, p. 147.

a operacionalização da capacidade de associar e produzir signos. Daí, entendemos que linguagem e pensamento são quase a mesma coisa. Nossa ação frente o universo é sempre uma ação de representação que "codifica o universo"¹. No entanto, essa ação jamais é total, sempre parcial. Ainda que nos sintamos seduzidos frente ao desejo de representar a totalidade de um objeto, nossa representação é sempre um fragmento, no horizonte de nosso presente não o esgotando, portanto². Dessa forma, o que conhecemos da realidade não é a realidade, mas aquela parcela que transformamos em signos, pela ação de associação e os organizamos numa determinada sintaxe. Daí, podermos dizer que todo código é um sistema de regras, uma sintaxe que estabelece uma ordem³. Nesse sentido é que a noção

1 Cf. FERRARA, L. *Leitura sem palavras*. SP, Ática, 1986, p. 7.

2 PAZ, O. *Las peras del olmo*. Barcelona, Barral. 1982, p. 5.

3 ordem está colocada num sentido amplo, apesar de entendermos não como um conceito imóvel, mas estreitamente ligado a categoria de tempo-espço. Portanto, um conceito que se modifica paripassu aos avanços da Física e Filosofia da Ciência. Cf. Prigogine, I., "El order a partir del caos". IN: *Tan solo una ilusion?* Barcelona, Tusquets, 1988, p. 155.

de constâncias ou regularidades expostas por Wölfflin está mais próxima ao conceito de código que ao de linguagem. No entanto, devemos lembrar que toda linguagem é constituída por signos e seu código. Trata-se esta de uma conceituação ainda vaga, mas que retomaremos mais adiante.

II. Linguagem e Representação

Degas conversando com Mallarmé:

"...sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de idéias..."

E Mallarmé lhe responde: "Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras"¹.

João Cabral de Melo Neto também dirá:
"flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhã no tempo"²

1 VALERY, P. "Poesia e Pensamento Abstrato". IN: *Variedades*. SP, Iluminuras, 1991, p. 207

2 Melo Neto João Cabral. *Poesias Completas*. RJ. José Olímpio, 1975.

Ensina-nos Mallarmé e João Cabral que a palavra não é a embalagem da idéia, mas sua própria idéia, já que é *a materialidade sígnica que ensina uma linguagem ler a outra*. Assim, por exemplo, a xilografia, quando surgiu, ajudou-nos a compreender que a pintura era desenho: contorno e claro-escuro; o cubismo ensinou-nos a perceber que o ponto de vista da perspectiva era uma ilusão ao nos apresentar, simultaneamente, as várias facetas de um objeto; a arquitetura moderna com a utilização do ferro, vidro, cimento e aço ensinou-nos que Arte e Técnica são indissociáveis; a teoria dos fractais, na matemática, nos fez entender/reler a idéia de causa e consequência. Por sua vez, o universo tecnológico dos circuitos integrados e as reflexões de Lyotard e outros sobre a globalização e simultaneidade tempo-espaço nos fez entender que "o meio é a mensagem" e, quem sabe, a idéia de universo "retribalizado". Em outras palavras, o passado afeta o presente, mas só o presente revela a materialidade sígnica do passado¹.

A Semiótica, como ciência de toda a linguagem, ocupa-se do signo enquanto re-

1 PEIRCE, C.S. C.P. 6.131.

apresentação do objeto e do interpretante como elemento essencial do conhecimento. Para Charles Peirce, fundador da Semiótica, representar é "estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro. Assim, um porta-voz, um deputado, um agente, um diagrama, um sintoma, uma descrição, um conceito, uma premissa, um testemunho, todos representam alguma coisa, de diferentes modos, para mentes que o consideram sob esse aspecto"¹. Representar é, pois, a ação de substituir uma coisa por outra.

O ato ou relação de representação envolve aquela capacidade inata no homem de produzir informação, isto é, extrair uma idéia da outra, cujo nome é inferência. Inferir é o que nos permite "associar o que nunca, antes, pensáramos associar"². A inferência é, no entanto, regulada por dois princípios associativos que irão controlar a ação de representação: contigüidade e similaridade.

1 PEIRCE, C.S. *Semiótica*. SP, Perspectiva, 1977, p. 61.

2 PEIRCE, C.S. CP., 5.181.

Entendemos por contigüidade a aproximação de uma idéia a outra, seja pela sua familiaridade, seja pelo hábito de associar idéias e signos via *experiência*¹. Por similaridade, no entanto, entendemos a aproximação de uma idéia a outra, por analogia ou semelhança da materialidade sígnica². Assim, ouvir uma música de Geraldo Vandré pode despertar na mente de alguém que fez parte da geração de 68, um conjunto de acontecimentos do movimento estudantil; o mesmo não acontecerá com um jovem da geração "cara pintada" que, ao ser interrogado, relembra *Os anos rebeldes*. É diferente, no entanto, associar os circuitos integrados do transístor a uma malha urbana. No primeiro caso, estamos frente a uma associação por contigüidade, cujo *raciocínio é regulado pela experiência*. No segundo, estamos frente a um raciocínio por similaridade, que é mais complexo e consciente da materialidade sígnica. É, pois, a associação por similaridade que irá realçar aquele aspecto criativo, "visto que não é a semelhança entre idéias ou fatos que per-

1 PEIRCE, C.S. CP., 7.391.

2 PEIRCE, C.S. CP., 7.392.

mite a associação, mas a própria associação, como controle do raciocínio, que produz a semelhança"¹.

No entanto, toda associação é feita através de signos, dado que não podemos pensar sem signos. Um signo ou *representamen* é aquilo que, sob certos aspectos, representa algo para alguém, criando na mente dessa pessoa um outro signo equivalente, ou um signo mais desenvolvido, denominado interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto, não em todos os seus aspectos, mas em relação a alguma parte ou caracteres².

Para Peirce, um signo é pois uma relação triádica, uma cooperação de e entre três sujeitos: o signo, o objeto e o interpretante. Ação, essa, tri-relativa que não pode ser resolvida entre pares. Essa cooperação de e entre três sujeitos é por ele denominada de *semiosis* que, de resto, é o próprio conceito de relação.

Um signo não é idêntico ao objeto, já que dele difere sob alguns aspectos, e por

1 FERRARA, L. *O olhar periférico*. SP, Edusp/Fapesp, 1993, p. 172.

2 PEIRCE, C.S. *Semiótica*. SP, Perspectiva, 1977, p. 46.

possuir caracteres que lhe são próprios, denominados como sendo qualidades de um signo. Por sua vez, o objeto ou objetos de um signo, pois um signo pode ter mais que um objeto, pode ser cada um deles, uma coisa singular existente, uma qualidade de sensação, um fato, uma imagem ou fragmento de imagem, alguma coisa que se acredita que tenha anteriormente existido, um conceito, uma técnica, um som. Assim, um signo não só é diferente de seu objeto, como também não representa a totalidade de seu objeto, mas algum de seus caracteres ou partes. É da relação/associação que o signo mantém com seu objeto que teremos então ícones, índices, símbolos¹.

Nessa medida, entender a obra de arte como signo, implica assumir a materialida-

1 “Um signo é um ícone, um índice, ou um símbolo. Um ícone é um signo que possibilita o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito à lápis representando uma linha geométrica. Um índice é um signo que de repente perderia esse caráter que o torna signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não

de da obra, seu teor icônico, percebendo-a como mediação que não dissocia forma de conteúdo, portanto, como representação que engendra significados, valores, concepções. Em outras palavras, o conteúdo de uma obra é sua própria materialidade signíca. Flor é a palavra flor. Daí que a obra é sua própria representação e não expressão ou embalagem de uma idéia que lhe é exterior. Esta é a tese de Walter Benjamin ao analisar o valor de culto imposto pelo objeto único em relação ao valor de exposição, fruto da reprodutibilidade técnica.

Decorre, também daí, a noção de interpretante de um signo. O significado de um signo, dirá Peirce, é um outro signo mais desenvolvido e complexo, seu interpretante. O interpretante é a ação de tradução, feita pelo intérprete, frente ao signo em relação ao seu objeto. Dessa ação, o intérpre-

teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação".PEIRCE,C.S. *Semiótica*. SP, Perspectiva, 1977, p. 74

te extrai uma leitura, uma informação, "uma significação ou uma interpretação de um signo"¹, um conhecimento, enfim. Ação interpretante é pois ação de cognição. A ação interpretante ao completar a relação triádica irá se propor numa continuidade e infinitude sýgnica. Essa continuidade e infinitude sýgnica é o que irá configurar a transitoriedade das representações e, por conseguinte a falibilidade das interpretações. Como um outro signo mais complexo, o interpretante mediatiza o passado, colocando-o num universo inteligível, revelando assim a dinamicidade da aprendizagem evolutiva no fluxo do tempo.

É assim que, por exemplo, na qualidade de intérprete, o historiador é aquele que rastreia os vestígios deixados pelo homem. Sua ação frente a eles é sempre uma ação interpretante. Esses vestígios (verbais ou não verbais, verdadeiros ou falsos, não importa), distribuídos fortuitamente, são signos que pela sua própria natureza material são estilhaços (índices) de uma realidade também material. Portanto, só são passíveis de serem interpretados como signos, cujo

1 PEIRCE, C.S. op.cit., p. 164.

objeto é o fragmento de uma realidade. Nem tampouco tem valor absoluto, isto porque se de um lado, o signo é uma relação triádica, seu valor é dado/revelado pelo *continuum* da ação interpretante e, de outro, como já dissemos anteriormente, um signo não representa a totalidade de seu objeto, mas tão somente um fragmento.

É a noção de interpretante, então, que nos irá permitir ler de um lado, a arte como um interpretante cultural, tirando da obra e do próprio artista o invólucro de valor absoluto e inserindo-a nas condições de produção de seu presente, e, de outro, ler a História da Arte não no seu aspecto de colagem de fragmentos idênticos (que se obtém a partir da constância de elementos estáveis, montando um sistema padrão na busca de uma simetria e, conseqüentemente, da ruptura da simetria do tempo-espaço¹). Ao assim fazermos, percebemos que as correlações de unidades diferentes, da relação passado e presente se dá não a partir do desorganizado ao organizado, mas do

1 PRIGOGINE, I. "El order a partir del caos". IN: *Tan solo una ilusion?* Barcelona, Tusquets, 1988, p.155.

complexo ao mais complexo. Daí, poder-mos afirmar o caráter de simulacro da História, ao se propor como representação de uma outra representação.

Nessa medida, para a Semiótica ou lógica da linguagem, conhecer os limites/inter-relações de uma linguagem implica conhecer as possibilidades lógicas e analógicas de associações sígnicas. Acontece porém, que uma linguagem não se esgota nela mesma. Aprendemos com McLuhan que o "conteúdo de qualquer meio ou veículo é sempre outro meio ou veículo"¹. Da mesma forma, podemos dizer que o significado de uma linguagem é sempre outra linguagem, dado que uma linguagem não se satura nela mesma. Assim, por exemplo, os signos que constituem a linguagem da pintura se saturam, migram numa rede diversificada de imagens produzidas pelas novas tecnologias. É o caso do retrato na pintura que, na qualidade de signo migra para o cinema, apresentando o 1º plano como um signo mais complexo. A experiência do hoje permite ler como uma linguagem ensina a outra, pois o presente revela o passado.

1 MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. SP, Cultrix, 1971.

Por isso, podemos retomar com maior clareza a diferença entre código e linguagem. Todo código é um sistema de ordem, constituído por regras de seleção e de combinação s gnica. Para decodificar uma linguagem não verbal, torna-se necessário identificar o signo e o código que lhe são próprios. Acontece que, se o código da linguagem verbal é conhecido, pois sistematizado pelas normas lingüísticas, o mesmo não podemos dizer em relação à linguagem não verbal, cujo código não está necessariamente sistematizado num código próprio e único, como   o caso do verbal.

Assim, dizer do *código* da linguagem não verbal é dizer da *técnica* utilizada no tratamento dos materiais. Isto é, estamos entendendo técnica como associação que, baseada na experiência, codifica materiais na produção de signos e no estabelecimento de uma sintaxe numa obra. Por isso, podemos também afirmar que a técnica nunca é inocente ou ingênua, ou um mero elemento pejorativo, pois ela representa valor. Acontece, porém, que a sintaxe produzida pelos elementos técnicos nem sempre   passível de generalização. Daí sua dificuldade, mas também seu caráter e desafio.

Dessa forma, diferente do verbal, a linguagem não verbal, não se permite a artificialidade de regras lógico-discursivas, própria da linguagem verbal. Nesse sentido, torna-se impossível a leitura/produção do não verbal enquanto discurso. Ler/produzir o não verbal a partir da discursividade lógica do verbal implica tomar o não verbal como demonstração ou ilustração do verbal, ou ainda, como embalagem ou expressão de uma idéia.

Ao contrário, para Semiótica, a representação, a associação e a interpretação são elementos indivisíveis e que irão constituir a base para o entendimento da linguagem não como expressão de uma idéia, mas como a própria idéia, porque conhecimento. Daí, os fundamentos da arte e linguagem como representação não são os princípios lógico-discursivos, mas o *raciocínio* cujo controle é exercido pelas *inferências associativas* e a *percepção* como *controle da experiência*¹.

1 Ferrara, L. O *Olhar Periférico*. SP, Edusp/Fapesp. 1993,p. 172.

1. Percepção e Experiência

A percepção, capacidade de produzir/adquirir informação, é função do processo cognitivo. Inovar ou produzir uma informação nova é o mesmo que produzir um signo quase novo. Isto porque a informação totalmente nova não é passível de percepção e associação. Informação nova, no entanto, implica desautomatizar a percepção, isto é, romper com o hábito de raciocinar sempre de uma mesma maneira.

Acontece, no entanto, que a produção/aquisição de informação só é possível a partir da experiência. Para Peirce, tal como para Aristóteles, nada chega ao intelecto sem antes passar pelos sentidos. Por isso que o cognoscível só existe na percepção. Fora da percepção não há conhecimento, mas tão somente reconhecimento.

As categorias cenoptagóricas, como categorias dos fenômenos e da experiência¹, irão regular o processo perceptivo ou a produção de informação. Assim, a *Primeiridade*, ou experiência monádica em que as coisas são independentes de algo anterior

1 PEIRCE, C.S., CP., 1.426

ou posterior, trata de uma "talidade", ou qualidade de sensação. Não é uma ocorrência, mas uma distribuição fortuita, num *continuum* de incerteza e de indeterminação, cuja única lei que o rege é a da possibilidade. Para a experiência da primeiridade não há definição de partes ou fragmentação, mas um máximo de homogeneidade que está desvestida de qualquer necessidade lógica. A *Secundidade*, ou experiência diádica, por sua vez, trata de tudo aquilo presente à consciência, é o elemento de conflito, ação-reação, ego-não-ego. A ação mútua de duas coisas sem relação a um terceiro, sem também levar em conta qualquer lei da ação. É o universo do singular, do evento, em que as coisas contêm partes definidas, propondo-se a uma descontinuidade. A *Terceiridade*, ou experiência triádica, é o estabelecimento de uma mediação, ou o ser-Entre, é o universo da lei e, como tal, a própria idéia de signo ou representação. É pela experiência da terceiraidade que torna possível a configuração do "continuum" da transitoriedade das representações e a falibilidade das interpretações, fazendo com que evolução assuma o caráter de aumento de complexidade.

Assim, a primeira informação que chega aos sentidos é "sempre uma imagem muda"¹, sem significado, um percepto. Só terá significado quando se transformar em juízo perceptivo. Um juízo perceptivo é uma proposição mental, é um pensamento e, como tal, generalização. "Os juízos são as primeiras premissas de todos os nossos raciocínios e que não podem ser postos em questão (...). São qualidades de sensação que os físicos afirmam serem meras ilusões, pois não têm lugar para elas em suas teorias"².

2. Os três pilares do raciocínio: abdução, dedução, indução.

Dessa forma, conhecimento é um processo que tem a percepção regulada pela experiência e o raciocínio regulado pelas inferências associativas. Para Peirce, três são os pilares do raciocínio que irão susten-

1 PEIRCE, C.S. C.P., 7.622.

2 PEIRCE, C.S. *Os Pensadores*. SP, Abril Cultural, 1974, p. 40

tar o pragmatismo: a Abdução, a Indução, a Dedução¹. Em qualquer tipo de produção cultural, o único raciocínio capaz de gerar uma idéia nova é o abductivo. Assim, aquelas sensações, aquelas primeiras premissas desempenham a função de uma hipótese.

1 “A dedução é o único raciocínio necessário. É o raciocínio da matemática. Parte de uma hipótese, cuja verdade ou falsidade nada tem a ver com o raciocínio; e, naturalmente, suas conclusões são igualmente ideais. O uso comum da doutrina das probabilidades consiste num raciocínio matemático, embora seja um raciocínio referente às probabilidades. A indução é a verificação experimental de uma teoria. Sua justificativa está em que, embora a conclusão da investigação num estágio qualquer possa ser mais ou menos errônea, mesmo assim a aplicação ulterior do mesmo método deve corrigir o erro. A única coisa que a indução realiza é a determinação de um valor de quantidade. Parte de uma teoria e avalia o grau de concordância dessa teoria com o fato. Nunca pode dar origem a uma idéia, seja qual for. Tampouco o pode a dedução. Todas as idéias da ciência a ela advém através da Abdução. A abdução consiste em estudar os fatos e projetar uma teoria para explicá-los. A única justificativa que ela tem é que se devemos chegar a uma compreensão das coisas algum dia, isso se obterá desse modo” PEIRCE, CS. *Semiótica*. SP., Perspectiva, 1977, p. 207

Fruto de algum tipo de associação, elas são as primeiras inferências e, mais do que isso, são inferências hipotéticas ou abductivas. São aquelas primeiras conjecturas que não têm o caráter de lei, de verdade ou certeza. Essas inferências hipotéticas partem necessariamente de algo existente (na percepção) e são proposições que substituem as sensações. Por isso, a sua natureza é um *poder ser* no universo das possibilidades. Isto é, a base da inferência hipotética é que ela é uma proposição diferencial daquilo que é observado diretamente. Como ela é a marca da diferença, nem sempre é passível de observação direta.

Mas, para Peirce, todo raciocínio necessário é dedutivo, isto é, da abdução à dedução, ou da primeiridade para a terceiridade. Dirá ele: "Todo raciocínio necessário, sem exceção, é diagramático. Isto é, construímos um ícone de nosso estado de coisas hipotético e passamos a observá-lo"¹. Esse impacto da abdução com a dedução não tem de forma alguma o caráter de verdadeiro, ou falso, dado ser um ícone do estado de coisas hi-

1 PEIRCE, C.S. op.cit. p. 216

potéticas, um diagrama de conjecturas prováveis. Como um diagrama, um ícone, porque representação de possibilidades, trata-se de algo, por assim dizer, não verbal. A isso, Peirce chama de concepção, por se tratar de uma certeza sem convicção, ou uma sensação acompanhada de juízo¹. Formular uma concepção é formular conjecturas, diminuir assim o universo de probabilidades dos fenômenos e da experiência e dar qualidade material à própria particularidade. Trata-se pois de uma verdade provisória que reclama por sua experimentação ou teste de sua validade.

Daí que entre a Abdução e a Dedução está a Secundidade da Indução, como instância mediadora de observação, associação, comparação daqueles rastros dos fenômenos, signos indiciais que darão corpo à própria Indução. Trata-se pois de um teste de validade de inferências e não sua comprovação. E nisso o Pragmatismo peirceano difere da concepção clássica de Indução e Dedução, isto é, não se trata do entendimento da Dedução como uma lei, um conceito ou uma classificação *a priori*, e que tem o caráter de argumento. Nem tam-

1 C.f. PEIRCE, C.S. *Le legge dell'ipotesi*. Milano, Bompiani, 1984,p.47/48

pouco, Indução como comprovação de argumento, isto é, o procurar na realidade aqueles e tão somente aqueles fatos que irão corroborar os conceitos pré-estabelecidos, colocando a realidade numa situação de laboratório, como queria a ciência moderna. Por ser um segundo, a Indução é para Peirce tensão: a experiência passada afeta a experiência presente, mas só a experiência presente permite revelar a inteligibilidade da materialidade sígnica do passado e não o inverso. Indução significa pois, mediação, no sentido de interposição analítica, espaço de observação, comparação que lê reciprocamente o *continuum* proposto pelo impacto abductivo e dedutivo e o *descontinuum* da realidade para o estabelecimento de uma outra ordem, mais complexa, porque geradora de novas estruturas. Essa lógica de raciocínio é a que irá caracterizar o método científico, como método da descoberta que discutíamos no capítulo anterior.

III - Material e materialidade da obra de arte: da revolução industrial às vanguardas artísticas

O século XX abre-se com a tentativa do resgate do elemento material e da materia-

lidade mesma da obra, entendida como representação. O caráter experimental com que a obra se processará estabelecerá um diálogo que começará a pôr fim à descontinuidade imposta pelas fronteiras entre produção e recepção, arte e ciência.

Partindo do pressuposto de que o tempo imprime-se na matéria, cumpre-nos salientar aqueles estudos teóricos que deram qualidade a essa materialidade da linguagem e que constituirão os esteios teóricos de nossas análises, na tentativa de levantar os elementos de uma possível História Semiótica da Arte, isto é, uma História da Arte-interdisciplinar, organizada a partir dos materiais e procedimentos. No entanto, esses estudos não fazem parte, necessariamente, da concepção clássica das chamadas teorias da arte. Marcados pela alteridade, eles ocupam um espaço interdisciplinar, cujo elemento que os intersecta é o seu teor de iconicidade. Por isso, caracterizar-se-ão como um sistema não fechado, colocando-se nas fronteiras entre outras linguagens, o que nos irá permitir estabelecer aproximações e perceber como o passado ensina o presente e, correlativamente, como o presente explicita o passado. Essa ruptura entre gêneros, teorias etc. é o que também permitirá ao tempo-histórico im-

primir-se como espaço de criação, isto é, intersemiótico ou interdisciplinar. Vale, no entanto, lembrar que ao revisitar esses estudos, operamos também a sua interpretação.

1. Método Formal e o procedimento de estranhamento

O Formalismo Russo nasce da iniciativa de estudantes da Universidade de Moscou, no inverno de 1914/15, que fundam o Círculo Linguístico de Moscou e, posteriormente, a OPAIAZ (Associação para o estudo da linguagem poética) que irá cooperar profundamente com o círculo linguístico, anteriormente fundado. Como bem recorda Víctor Erlich¹ em seu eminente estudo sobre os formalistas, os representantes dessa nova crítica atacaram com muita veemência o utilitarismo acadêmico e definiram a história da literatura tradicional como uma "mistura desigual de disciplinas autárquicas" à semelhança da polícia quando ordenada para prender alguém. Para eles, o historiador da literatura e da arte apegava-se a

1 ERLICH, V. *Il formalismo russo*. Milano, Bompiani, 1966, p.74.

tudo que tivesse em mãos: costume, psicologia, política e filosofia¹, esquecendo-se da materialidade mesma da obra de arte ao lê-la como expressão de algo exterior a ela.

Com tal postura, os formalistas preocuparam-se, primeiramente, em limpar o terreno da literatura de tudo aquilo que fugisse ao fazer literário e, simultaneamente, rastrear seus procedimentos poéticos. Mesmo assim, estavam conscientes de que, se chegassem a qualquer organização tipológica desses procedimentos, além de ser incompleta, poderia ser também perigosa, à medida que poderiam estabelecer outros cânones à arte.

Apesar de acusados de proporem uma nova versão da teoria da arte pela arte, seus interesses não eram de caráter especulativo, afastados que estavam de indagações sobre a essência ou o objetivo da arte, evitando, especialmente, questões sobre o belo e o absoluto. B. Eikhenbaum, posteriormente, ao fazer um balanço dos estudos formalis-

1 EIKENBAUM, B. "Teoria do método formal". IN: *Teoria da Literatura russa -formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1973.

tas, declara que não tinham ou discutiam uma metodologia, mas alguns princípios teóricos sugeridos pela matéria concreta¹. A teoria, para os formalistas, era unicamente uma hipótese de trabalho que auxiliava a indicar e compreender os fatos. No entanto, preocupavam-se com princípios concretos, possíveis de serem aplicados à matéria. Valiam-se deles, mas se a matéria exigisse uma modificação ou maior complexidade desses princípios, faziam-no imediatamente. Consideravam-se, assim, livres de suas próprias teorias. Daí, afirmarem também que nenhuma ciência é completa, "a ciência vive enquanto supera os erros, e não enquanto estabelece verdades"¹.

Ao serem acusados de formalistas, o próprio Eikhembbaum declara "Nós não somos formalistas, mas especificadores"². Dessa forma, sintetizará o Método Formal como algo em permanente verificação empírico-racional das formulações propostas, a partir dos problemas concretos extraídos da análise da obra de arte. Esse caráter experimental

1 EIKENBAUM, B. op. cit., p. 4.

2 ERLICH, V. op. cit., p. 185.

exposto pelos formalistas irá ligá-los profundamente ao Futurismo Russo.

Os principais esforços dos formalistas não os conduziram para o estudo da forma, nem tampouco a construção de um método particular, mas para delinear os traços específicos da literatura, a partir do exame da matéria artística, ou ainda como diria R. Jakobson, a sua literariedade. Para eles, a "forma" implicava num conceito confuso dado a sua constante associação ao de "fundo", algo mais confuso ainda. Daí, deslocarem a noção de forma para a noção de procedimento, a que Sklovsky dará ênfase e importância.

Víctor Sklovsky, também um dos fundadores da OPAIAZ, contribuiu de forma determinante, dando relevo aos problemas metodológicos. Seu bastante conhecido artigo "A Arte como procedimento"¹ será pioneiro no entendimento da linguagem como material da obra de arte e, conseqüentemente, a materialidade da obra como fundamento do procedimento de estranhamento.

Para refletir sobre o procedimento de estranhamento, Sklovsky inicia um ataque a

1 SKLOVSKY, V. "A arte como procedimento". IN: *Teoria della prosa*. Torino, Einaudi, 1976.

teoria da imagem, cujas idéias básicas são para ele deformações monstruosas: "Sem imagem não existe arte". "A Arte é pensamento que se atualiza por meio de imagem." Seu combate parte da premissa que tais afirmações já estão sedimentadas na consciência não só de estudiosos, fazendo parte já do senso comum. Argumenta Sklovsky que tomar tal afirmação como princípio norteador da reflexão acerca da singularidade artística é entender a poesia como algo idêntico à atividade "imaginativa o que favorece a criação de uma teoria baseada no fato que a atividade imaginativa é idêntica a capacidade simbólica do homem"¹.

Dessa forma irá distinguir o caráter imagético e material do conhecimento do caráter aparentemente imaterial das imagens poéticas, no sentido dado pelas figuras retóricas. Para Sklovsky, as imagens poéticas produzidas pelas figuras retóricas, como a metáfora, a metonímia, a hipérbole e a alegoria tratam-se de aproximações lógico-discursivas do seu significado à nossa compreensão, propondo-se assim ao seu

1 SKLOVSKY,V. op. cit., p.8.

reconhecimento. Esse reconhecimento envolve pois o entendimento do material como meio ou expressão de algo que lhe é exterior, já que ao aproximar duas coisas como equivalentes, apaga ou esconde o caráter de mediação inerente à própria linguagem, a saber sua materialidade. Tal reconhecimento envolve, pois, um processo de percepção que é habitual e mecânico, dado o caráter automático e inconsciente da experiência.

Para Sklovsky, no entanto, o procedimento da arte é o procedimento de estranhamento e este se distingue da imagem poética produzida pelas figuras retóricas. O objetivo da arte é a produção da impressão do objeto como "visão" e não como reconhecimento. Procedimento da arte é o procedimento de estranhamento dos objetos que faz com que dificulte e faça durar o processo perceptivo, já que o que está pronto e é automático à percepção não tem importância para a arte.

Material e procedimento assumem-se, assim, como elementos inseparáveis, faces de uma mesma moeda. Procedimento implica elaboração, construção material, que se prolonga num *continuum* perceptivo. Dessa forma, a imagem na arte é "linguagem-cons-

trução" e não uma imagem lógico-discursiva decorrente das figuras retóricas.

Na linguagem discursiva, o ritmo prosaico não coloca em evidência a tessitura da linguagem. Estranhar não significa pois substituir o simples pelo elaborado, pois quando o elaborado representa o comum, o estranhamento é possibilitado pelo vulgar; deslocar semanticamente de modo a construir um desvio, uma "qualidade de divergência", que está na base da percepção estética. Dessa forma, o oblíquo e difuso da arte será um obstáculo à comunicação¹, tornando-a mais difícil e portanto mais fértil à percepção.

No entanto, nos casos estudados por Sklovsky, procedimento de estranhamento mantém um vínculo estreito com o conceito de paródia. Paródia para o formalista russo significa um mecanismo de inversão que pressupõe a ruptura com operações automatizadas da linguagem². O procedimento de estranhamento, associado ao conceito de paródia, corresponderá ao espaço de tensão entre passado e presente que, conse-

1 ERLICH, V. op. cit., p. 192/193.

2 MACHADO, I. *Analogia do dissimilar*. SP, Perspectiva, 1989, p.65.

qüentemente, faz romper os limites entre produção e recepção, estabelecendo assim uma continuidade.

E, nesse sentido, Sklovsky, juntamente com Tynianov e Roman Jakobson irão propor uma outra concepção de História que, baseada no conceito de paródia e associada à orientação sincrônica, será a via de acesso para resgatar aquelas obras do passado naquilo que tiveram de mais revolucionário e dessacralizador: a postura crítica de um presente frente à tradição.

Em vista disso, perguntamos: toda obra estranha é, por assim dizer, paródica? Ou seria a paródia um signo cuja materialidade grafa o tempo-espaco como fissura, exatamente no que diz respeito à postura que um presente tem frente a sua tradição? Ou, ainda, completando, essa tensão provocada entre o passado e o presente e que produz aquela relação de duplicidade, presença-ausência, constrói a "modernidade" como um signo? Já observou W. Benjamin, que modernidade é um conceito mais espacial que temporal¹. Seria então a similaridade a única lei que rege a postura

1 BENJAMIN, W. "A Modernidade". IN: *Revista Tempo Brasileiro- Vanguarda e Modernidade*. RJ, Tempo Brasileiro, jan/mar./71.

crítico-criativa em relação à tradição? Decorrente dessas questões, ainda uma outra: seria a similaridade um traço estético que resiste na longa duração, mas que assinala a diferença em "presentes diversos"? Questões que deixaremos suspensas para que possam ser tratadas posteriormente, talvez.

2. Repertório e Moldura

A estética bensiana, que começou a ser desenvolvida a partir de 1954, terá como marca o fato de ser uma estética em permanente processo, não se pretendendo como algo fechado, ou um sistema conclusivo, definitivo. Trata-se de uma estética que, como anuncia Max Bense¹, não pode ser qualificada como filosófica, por ser estranha às reflexões metafísicas, sendo mais adequada à designação de "estética científica", pois a formação de teorias pode ser submetida à constante revisão crítica do experimento e da experiência. Daí privilegiar pontos de vista da Matemática, da Semiótica e da tecnologia. Mas, não só, dirá

1 BENSE, Max. *A Pequena Estética*. SP, Perspectiva, 1975.

Bense: comparecem também a Física, a Teoria da Informação, a Teoria da Comunicação, a Teoria dos Sinais e a Pesquisa dos Sistemas.

Apesar de não ignorar a intencionalidade artística, Bense entenderá e fixará a relação sujeito-objeto não como categorias do ser, mas como uma relação que opera com categorias de interpretação. Trata-se, pois, de uma estética material que objetiva o estudo da obra de arte na sua materialidade mesma.

Aponta Haroldo de Campos, em seu "Umbral para Max Bense"¹, os profundos laços com os formalistas russos. Assim, aquilo que estava anunciado pelos formalistas sistematiza-se com veemência na estética benseana: a reflexão sobre a materialidade da obra de arte, vista e lida na sua particularidade e especificidade, está estreitamente ligada à instância empírico-analítica. Dessa forma, Bense aspira o "status de ciência" e vê nela o corretivo para o "palavrório especulativo" da crítica da arte e também do irracionalismo pedagógico das academias.

1 CAMPOS, H. "Umbral para Max Bense". IN; *A Pequena Estética*. SP, Perspectiva, 1975, p.11.

É, no entanto, a "Teoria geral do repertório"¹ aquela faceta à que mais nos interessa dar ênfase. Assim, para Bense, todo signo ou configuração sígnica é todo elemento usado na construção de um objeto artístico - elemento este que também pode ser entendido como signo - pertence a repertórios delimitáveis e selecionáveis. No entender de Bense, repertório é signo e, por isso mesmo, gerador de objetos artísticos.

Distinguirá, todavia, o repertório material de repertório semântico. No primeiro caso, o repertório de elementos que também é signo constituirá o chamado repertório material; no segundo, a dimensão semântica e, portanto, relevante para o interpretante, como é o caso da associação por similaridade, constituirá o repertório semântico.

Para Bense, o repertório tem função teórico comunicativa e teórico-criativa de um emissor, de uma fonte, o que implica dizer que ele é seletível. Em geral, o repertório do qual são gerados os objetos artísticos são ilimitados, mas os repertórios finitos são manipuláveis e, nesse sentido, seletíveis. Isso significa dizer que se de um lado ne-

1 BENSE, M. op.cit., p. 65.

nhum repertório é transposto completamente para o "objeto-obra material", esta relação também é signo, representação de uma cultura que se produz na própria seleção.

Lembra, no entanto, que existem objetos artísticos que não só exploram e transmitem um ou outro aspecto material ou semântico do repertório, mas também os levam consigo. É o caso, por exemplo, das dobraduras origami que conservam por completo, na superfície do papel, tanto aqueles elementos pertencentes ao repertório material quanto ao semântico, dando ênfase e materialidade a própria associação por similaridade.

Para o teórico alemão, não só a transposição do repertório ao objeto artístico significa a passagem da pré-ordenação à ordenação, como também a noção de repertório finito está estreitamente ligada àquela de moldura. A noção de moldura corresponderá ao suporte físico que delimita e dá especificidade material à linguagem. Mas moldura pressupõe o conceito de repertório finito, como configurador estrutural do signo. Moldura implica fixar e articular a invariância da estrutura e função do signo.

Daí que só os elementos invariantes são verificáveis, comunicáveis, aptos à in-

formação. Partindo da tese de Max Born em que todo o objeto que percebemos aparece-nos sob inumeráveis aspectos e que o conceito de objeto é a invariante de todos esses aspectos, Bense proporrá a noção de estrutura e função, deslocando assim os conceitos clássicos de coisa e propriedade. A estrutura seria então aqueles caracteres de invariância constituídos pelos signos. Todo signo possui uma função no interior de uma estrutura. Daí que "um objeto, abstraído como invariante, é uma estrutura, do mesmo modo que uma propriedade abstraída como invariante, torna-se função"¹.

Do ilimitado ao finito, ou da máxima probabilidade à moldura. De um lado, o repertório como um espaço de possibilidades materiais e semânticas; de outro, a moldura, como fixação do esquema finito, suporte do objeto-obra material. Repertório e moldura mantêm um nexo de correlação mútua. No entanto, com o objetivo de mensurar o teor de informação estética, Bense apresenta o conceito de retícula que para ele é tanto dependente do repertório quanto da moldura. A retícula mediará o

1 BENSE, M. op. cit., p. 166.

estágio de probabilidades do repertório, e do esquema finito da moldura. Nesse sentido, repertório moldura e retícula constituirão os elementos básicos para a caracterização do objeto-obra material.

3. O meio é a mensagem

Marshall McLuhan, um dos mais debatidos pensadores da década de 60 e, não por acaso, considerado o "filósofo da era eletrônica", analisa com veemência a transformação do homem e da cultura¹. Suas teses operam deslocamentos que nem sempre foram digeridos. A leitura sem amarras do presente e, correlativamente, do passado pelo presente soou, muitas vezes para alguns, como profecia.

Para ele, o meio é a mensagem e o conteúdo de um meio ou veículo é outro meio ou veículo. Com esta tese, o pensador americano desloca a concepção de linguagem como expressão e o conceito de meio ou veículo como canal de comunicação.

1 MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. SP, Cultrix, 1974.

Veículo assume, em suas reflexões, um caráter de materialidade significativa, a ponto de ter no significante passado o seu significado. A produção presente opera como recepção da produção passada, à medida que um signo satura-se em outro signo, isto é, opera-se uma migração de signos e significados de uma linguagem à outra.

Essa tese de McLuhan inaugura, a nosso ver, pela sua contextualização nos sistemas eletrônicos, a atual noção de simulacro, exposta pelos pensadores franceses do pós-moderno, especialmente Lyotard e Baudrillard. A sua base está, de um lado, na idéia de tempo irreversível em que a representação presente se propõe como aumento de complexidade: os signos ou fragmentos sígnicos deslocam-se, migram no espaço, como materiais que ensinam novos signos a se constituírem como linguagem; e, de outro lado, na perda da "referência real" do passado. A idéia de "realidade passada" assume-se também como representação, como construção.

A descontinuidade em que a 1ª Revolução Industrial Mecânica está assentada configurou a realidade e o conhecimento como uma coleção de individuais, tornando impossível ao homem abraçar a ilusória totali-

dade do universo. O conhecimento dividiu-se, especializou-se. A eletricidade, a princípio, acelerou esse processo para, depois invertê-lo. Os meios eletrônicos da 2ª. Revolução Industrial irão instaurar a continuidade entre o homem e o universo, recepção e produção. McLuhan irá propor então os meios de comunicação como signos, cuja continuidade gerada pela mediação são prolongamentos que substituem nossos sentidos: a roda é prolongamento dos pés; o livro é prolongamento do olho; os circuitos eletrônicos, do sistema nervoso central.

Essa continuidade é também explorada através da seleção entre meios quentes e frios, alta e baixa definição. "Há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente, como o rádio, de um meio frio, como o telefone, ou um meio quente como o cinema, de um meio frio como a televisão. Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em "alta definição". Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. Visualmente, uma fotografia se distingue pela "alta definição". Já uma caricatura ou um desenho animado são de baixa "definição", pois fornecem pouca informação. (...) De outro lado, os meios quentes não deixam

muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência. Segue-se naturalmente que um meio quente, como o rádio, e um meio frio, como o telefone, têm efeitos bem diferentes sobre seus usuários"¹.

Por conseguinte, a alta definição irá produzir fragmentação e especialização, ao passo que a baixa definição tenderá a configurações globais e estruturais.

Segue-se que no processo de complexificação, em que o conteúdo de um meio ou veículo é outro meio ou veículo, ocorre uma hibridização de energia. "O cruzamento ou hibridização dos meios libera grande força ou energia por fissão ou fusão"². A continuidade operada pelos meios e órgãos sensórios será o fator de inter-relação e evolução dos próprios meios, já que estabelecem novos índices relacionais não só entre os nossos sentidos, em particular, mas também entre si, à medida que se interrelacionam. O híbrido, entendido como o encontro de dois meios, corresponderá ao momento de revelação e nascimento de um novo meio, ou linguagem.

1 MCLUHAN, M. op. cit., p. 38.

2 MCLUHAN, M. op. cit., p. 67.

Além disso, a hibridização revelará os próprios meios como tradutores. As tecnologias, já observou Lyman Bryson, são meios de traduzir uma espécie de conhecimento para outra linguagem: tecnologia é explicitação. Daí que conhecimento aplicado traduz e conduz a materialidade de uma linguagem para outra.

4. O Material e o redimensionamento da função social e histórica da arte

O redimensionamento da função social e histórica que a mudança material exerce sobre a arte reveste-se de importância nas teses de W. Benjamin em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"¹. Partindo da tese marxista em que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica e que as mudanças ocorridas nas condições de produção precisariam mais de meio século para refletir em todos os setores da cultura, Benjamin irá fa-

1 BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica/ Arte e Política*. SP, Brasiliense, 1986, p. 165.

zer, a título de prognóstico, a análise das tendências evolutivas da arte.

Para tal, torna-se necessário que ele negue os conceitos tradicionais de arte como "gênio", criatividade, forma e conteúdo, e estilo. Tais conceitos, vistos como padrões de mensuração do objeto artístico negam a possibilidade de se perceber o inusitado, assim como a informação que a arte produz a partir das novas condições de produção decorrentes da Revolução Industrial. Trata-se de conceitos absolutos que transformam a complexidade do fenômeno artístico em algo programado e programável, estável e equilibrado. Muitos deles têm origem no renascimento, como é o caso de gênio e criatividade, adequando-se tão somente a objetos únicos. Pode-se falar em estilo em se tratando do objeto único e a partir de uma concepção histórica que entende tempo e espaço como absolutos. O mesmo se dá com criatividade e gênio: o primeiro reporta-se à criação divina, ao dom do desenho dado ao artista por Deus; o segundo reporta ao engenho das mãos com a idéia (desenho), tendo em vista, é claro, o dom (beneplácito divino que só ao artista é permitido). Todos esses conceitos, portanto, prestam-se a uma análise do obje-

to único e no dizer de Benjamin, ao fascismo, isto é, entender a arte sob tais valores é entender a recepção artística desvinculada da produção, o que equivaleria dizer que, de um lado, existem aqueles que têm o dom e, de outro, aqueles que são manipulados pelos objetos únicos que possibilitam uma postura cultural, contemplativa e acrítica, algo semelhante à manipulação das massas feita pelo fascismo.

Daí, Benjamin partir de teses que não tiram a obra de arte do contexto histórico-cultural. Essas teses são: reprodutibilidade técnica/autenticidade; aura/destruição da aura; valor de culto/valor de exposição.

Para Benjamin, mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: a autenticidade do objeto, seu aqui e agora original, que é o conteúdo da autenticidade no qual a tradição que identifica esse objeto se enraíza e o faz sempre igual e idêntico a si mesmo. Na reprodutibilidade técnica, a autenticidade desaparece como também desaparece tudo aquilo que foi transmitido pela tradição.

Com a reprodutibilidade técnica, o que desaparece em última análise é o invólucro da aura "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição

única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja"¹. A aura é assim uma forma de percepção. "A experiência da aura repousa tanto na transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana para a relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é olhado ou se julga olhado levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa significa dotá-la de capacidade de olhar"².

A experiência da aura é que um tipo de procedimento envolve a dialética produção e recepção. Como a aparição irrepetível de uma distância, o conceito de ela "tem o mérito de fazer transparente o caráter cultural do fenômeno"³. Enquanto dialética da produção e recepção, a experiência da aura transparece em todo o tipo de "revival", na qualidade de interpretação que evidencia a tensão entre uma verdade e uma realidade impossível de conciliar. A memória do passado é que atua no presente como uma motivação inconsciente. Trata-se da memória involuntária de Proust ou a experiência de

1 BENJAMIN, W. op. cit., p. 170.

2 BENJAMIN, W. "Sobre alguns temas em Baudelaire". IN: *Os Pensadores*. SP, Abril Cultural, 1975, p.59.

3 BENJAMIN, W. op. cit., p. 55.

duração da "memória pura" de Bergson. O passado na experiência da aura é um passado vivido enquanto experiência presente. Não é o traço do "antigo" porque esse é representação, mas o passado enquanto experiência presente.

Por isso, experiência da aura, valor de culto e objeto único são conceitos inseparáveis. A Vênus para os gregos tinha um valor de culto diferente do que temos hoje. O culto da Vênus é de um passado construído, representado, um passado que retorna no momento em que estamos frente àquele objeto, o momento único do aparecimento de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.

O valor de culto será menor, no entanto, à medida que aumenta a exponibilidade da obra. Esse aumento de exponibilidade está diretamente vinculado à mudança material. A pintura começa a se emancipar do culto a partir do advento do cavalete. A exponibilidade de uma obra coloca-se então como procedimento cuja característica é a própria possibilidade de "leituras", à medida que quanto maior a exponibilidade de uma obra tanto mais diversificados e possíveis serão os procedimentos.

O desfazimento da aura se instala na tensão material e procedimento, enquanto

"recepção de chocs". Para Benjamin o *flâneur* (metáfora da dialética produção/recepção) é a experiência do desfazimento da aura, enquanto sensação de modernidade. O *flâneur* transforma a aparição de uma distância em traço, representação de um vestígio do passado¹.

Daí, que, no interior da reprodutibilidade técnica, mudanças materiais na produção de imagem irão ensinar novos e diferentes procedimentos. Se entendermos procedimento como linguagem-construção, elaboração material, perceberemos que uma linguagem empresta, aprende e traduz os materiais, produzindo novos procedimentos.

Com a televisão, verificamos, por exemplo, que a qualidade material de sua imagem é mais adequada ao 1º plano e planos médios, jamais a panorâmica, própria do cinema. Acontece, no entanto, que o 1º plano, como bem observa G. Deleuze², é isento de marcas individualizantes, isto é, no 1º plano perde-se a característica de individuação, tudo é igual a todos e a ne-

1 IDEM, "Il Flâneur". IN: *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino, Einaudi, 1986, p.581.

2 DELEUZE, G. *A imagem em movimento*. SP, Brasiliense, 1985.

nhum ao mesmo tempo. Na televisão, o 1º plano de um rosto é puro *visus*, no sentido dado por Canevacci¹, aquilo que é visível. Diferente da máscara cinematográfica que se coloca como um duplo. Na televisão pelo excessivo uso do primeiro plano, não é exigido do ator a máscara, no sentido que ele interprete e recrie a personagem tal como no cinema, exige sim que ele tenha o *visus* da personagem. A televisão ensinou ao cinema, especialmente, após a difusão do vídeo, o uso combinado do 1º plano e planos médios, excluindo a panorâmica. Daí, uma hibridização de linguagens.

Mas, quando Benjamin diz que a aura poderá retornar mesmo num objeto reproduzível, ele dá o exemplo do astro cinematográfico. É o caso do cinema americano da década de 50, que estará repleto desses astros, objetos únicos. É só pensarmos em John Wayne, Rock Hudson, Joan Crawford, Elizabeth Davis. O enredo de seus filmes mudava, mas não a personagem: Rock Hudson será eterno galã, John Wayne o “cow-boy”, Joan e Elizabeth, as malvadas. O cinema é reproduzível, mas eles, os ato-

1 CANEVACCI, M. *Antropologia da Comunicação Visual*. SP, Brasiliense, 1990.

res e seus tipos são únicos e insubstituíveis. Por isso, o culto ao estrelato recuperar a experiência da aura, à medida que esconde e nega o caráter de representação da interpretação.

Na televisão, com o uso excessivo do 1º plano isenta o ator de máscaras, isenta-o também de marcas individualizantes, o ator se veste dele mesmo, sendo seu personagem muito parecido com ele próprio, ele se torna apenas *visus*. Os atores são tão reprodutíveis quanto a própria linguagem da televisão. Veja-se por exemplo, o grupo de cantores Dominó, que conforme os garotos vão crescendo e perdendo o *visus*, eles são substituídos por outros: o ator é um material reprodutível e substituível.

O mesmo se dá hoje com os "novos" atores de telenovelas: não mais interessa a sua preparação de ator, basta que tenham o *visus* adequado. Esse *visus*, é ao mesmo tempo, material e procedimento, representação e realidade, signo e objeto do signo. Daí, o fato de os modelos substituírem aquilo que antes era ator. O culto ao estrelato enquanto procedimento termina, pois, com o cinema, com a televisão tudo é reprodutível, substituível. A televisão revelará o simulacro como procedimento.

CAPÍTULO 4

Evolução e aumento de complexidade: por uma História da Arte interdisciplinar

I - História da Arte e método da descoberta

Retornando à relação entre cognição e fazer ciência, busquemos Peirce mais uma vez: “os elementos de todo o conceito entram no pensamento lógico através dos portões da percepção e dele saem pelos portões da ação utilitária; e tudo aquilo que não puder exhibir seu passaporte em ambos os portões deve ser apreendido pela razão como elemento não autorizado”¹. Em outras palavras, só conhecemos aquilo que percebemos. Nesse sentido, as bases do processo cognitivo são: percepção e inferência; experiência e raciocínio, ou ainda Aristóteles via Peirce, nada existe no intelecto sem antes passar pelos sentidos. Daí, cognição e fazer ciência serem coisas indis-

1 PEIRCE, C.S. *Semiótica*, SP, Perspectiva, 1977, p.239.

sociáveis. É nesse sentido, então, que o método da descoberta se configura para Peirce como de fato o método científico, pois ao entender que cognição é mediação, irá promover a continuidade entre a natureza e sua cognição.

Ora, a História da Arte desde seus primórdios caminha *paripassu* com a História das ciências da natureza. Para o imaginário da História da Arte, o real artístico só é possível e passível de explicação, jamais ser inteligível. Assistimos assim, a uma lógica asentada no predomínio do raciocínio dedutivo. Para essa lógica, não se trata de observar a natureza artística e dela extrair um juízo perceptivo, isto é, a associação de algo extraído da percepção a um conceito, portanto a geração de problema e hipóteses, produtos do impacto entre a abdução e a dedução. Mais do que isso, ao dar predomínio ao raciocínio dedutivo, a História da Arte entenderá também a indução como comprovação do conceito estabelecido *a priori* e não como teste de hipóteses.

Sabemos que o fato histórico não existe, à medida que é um produto delicado do trabalho elaborado pelo historiador. Ele só se torna fato à medida que é uma síntese. O historiador, à semelhança do detetive, bus-

ca índices a partir de inferências lógicas, de forma a chegar a constâncias que adquirirem a forma de lei. Só que essa lei, série ou tipo só é possível a partir do idêntico, jamais em relação à diferença. A síntese histórica apresentada na qualidade de lei/série/tipo se revela como descrição de individuais, através, é claro, de universais. Esses universais são a apresentação compósita, imagens pitorescas que dão a ilusão de interação. Frente a esses universais nada é possível acrescentar, já que também são verdades absolutas que adquirem a face de um fato. Em outras palavras, sendo a História uma descrição narrativa organizada a partir da lógica de causa e consequência, a interpretação não irá se distinguir dos próprios fatos, mais do que isso, a interpretação não irá se distinguir da própria realidade. Os fatos hipostasiados auto-explicam-se à medida que são conectados pela relação de antecedente e procedente. Por isso, darem a ilusão de objetividade, à medida que retira o historiador da natureza. O historiador é como se fosse alguém à margem (acima de qualquer suspeita). Ele observa à distância e isso é como se ele próprio não possuísse um imaginário. Não existe diferença entre aquilo que acontece, aquilo que ele

observa e o modo como constrói a realidade(!). Isso implica também dizer que se historiador se colocar fora da natureza, ele também está fora do tempo.

Ora, se tudo é idêntico e, portanto, passível de ser determinado, dado que esse sistema de leis é fechado e não permite que nenhum elemento externo abale o sistema de ordem interna, poderíamos afirmar que, ou a história não existe, ou ela já está pronta e definida. O homem, nesse contexto, é apenas uma variante, já que o sujeito da História são os padrões estabelecidos a priori.

A periodização histórica, como medida de duração de um cânone, estará assentada na matriz do tempo absoluto e será representada pela concepção cíclica ou geneticista da história: seja aquela iniciada por Vasari - nascimento, maturidade e velhice; seja aquela apresentada pelo século XVII e XIX: progresso, apogeu, decadência.

Superar a suposição que o real artístico é inexplicável e que sua apropriação pela História da Arte só é possível através de um conceito de arte que irá regular tanto o inventário das constâncias, quanto o entendimento de “inovação”, como duração e mudança de uma constância, supõe a supera-

ção do absoluto do tempo e do espaço. Tal superação é o que possibilita a proposição de uma História da Arte Interdisciplinar, ao pressupor que a produção cultural, tanto quanto o fazer histórico são representação - um interpretante cultural, portanto.

Da Revolução Industrial à Eletrônica; da Física Moderna à Termodinâmica. A superação do tempo e espaço absolutos abre as portas para a percepção da arte na dimensão do real, enquanto um existente feito signo, em permanente diálogo com outras manifestações culturais e, em especial, com a própria ciência. Isso pressupõe uma outra mudança: a superação de uma postura de caráter rigorosamente conceptualista e racionalista, para outra, de caráter eminentemente realista e empírico, de modo a permitir à obra de arte revelar-se pela e na imprevisibilidade de suas contradições. Essas modificações implicam romper com o caráter descontínuo e fragmentário do conhecimento, ou seja, assumir o diálogo experimental entre as ciências com o objetivo não de uma explicação, que pressupõe um modelo, mas de uma interpretação que, apoiada na percepção da materialidade do espaço artístico-cultural, busca tornar inteligível o aumento de sua complexidade. Isso, ne-

cessariamente, pressupõe entender o homem/ historiador como fazendo parte da natureza, o que significa também dizer que as suas interpretações, as suas verdades(!), são também verdades da natureza, já que a relação signo/objeto/interpretante é sempre mediada por uma mente interpretadora.

Em outras palavras, ter no presente o horizonte de observação que lê o passado, mediatizado pela representação, significa estabelecer uma continuidade entre a representação operada pela obra de arte e a cognição dessa realidade. Esse caráter de continuidade, possibilitado pela mediação é o que permitirá revelar, simultaneamente, a transitoriedade e a infinitude das representações e interpretações, isto é, sua falibilidade, e a consciência de aprendizagem “imposta pela história dos sujeitos que a experiência produz”¹.

Para isso, buscamos uma aproximação entre a Semiótica, a História Nova e a Física para tentarmos daí resgatar aqueles elementos metodológicos que permitem ler a obra de arte pela e na sua dimensão mate-

1 IBRI,I. *Kosmos Noetos*. SP, Perspectiva,1992, p.25.

rial, o que simultaneamente implicaria uma História da Arte de natureza interdisciplinar. Daí que a longa duração, a irreversibilidade e a instância empírico-analítica colocam-se, para nós, como estratégias possíveis que, organizadas como uma rede conceitual, permitem ler a obra de arte longe de uma situação de equilíbrio. No entanto, deve-se esclarecer que ao propormos estratégias teórico-metodológicas, como ferramentas de trabalho, não significa substituímos um sistema fechado por outro. Ao contrário, as estratégias se propõem como possíveis, hipóteses que se põem a teste, o que significaria dizer que o exame da matéria artística solicita sua permanente reavaliação, retroalimentação.

II- Longa-duração

Longa-duração¹ contrapõe-se, necessariamente, a uma história de curto-prazo. A história de curto-prazo não é capaz de apreender as resistências e diferenças, o que significa dizer, por exemplo, que uma

1 VOVELLE, M. *Ideologias e Mentalidades*. SP, Brasiliense, 1987.

história política pautada pela mudança dos governos ou dos reinados ou uma história da arte baseada na mudança de escolas, ou estilos não terá percepção para a vida profunda do cotidiano. A história de curto-prazo, profundamente historicista, estará encastelada no conceito de progresso, esbarrando no problema de leis em história, como um único modelo de desenvolvimento histórico. Em outras palavras, o curto-prazo está pautado na mudança de constantes, que sabemos, trata-se de um conjunto de eventos idênticos que mantêm uma relação de anterioridade e posteridade.

A longa duração, ao contrário, irá substituir a linearidade temporal, pelas de *resistências e diferenças*. Longa duração são as resistências, “a força da inércia das estruturas mentais”: as lembranças que resistem, a memória das coisas insignificantes¹. Em outras palavras, longa duração diz respeito a uma história das *estruturas materiais* que são lentíssimas e quase imóveis, construídas por freqüentes retornos que dão a *aparência ilusória* de ciclos recomeçados sem cessar. Isto porque o ritmo dos tempos são

1 VOVELLE, M. op.cit., p.225.

diferentes: bifurcam-se, multiplicam-se, diversificam-se. Daí, oscilações, repetições e, como dissemos, a ilusão de que a história se constrói por ciclos. Por conseguinte, estamos entendendo por estrutura a montagem ou construção de uma realidade ou linguagem a partir da injunção material.

Enquanto dialética das resistências e diferenças, a longa duração é uma categoria que concebe o tempo como eficácia de uma estrutura material e espaço como mentalidades, deslocando assim também o ídolo cronológico, um hábito de se perder em investigações de origem e buscar, uma manipulação mais concreta com o tempo. História das mentalidades é a história das resistências e diferenças. Nessa medida, tempo-espaço colam-se como categorias inseparáveis. Uma história daquelas resistências aparentemente não significantes, aqueles rasgos de informação cobertos pela crosta do tempo curto, em que o tempo aparece adormecido, pois sem rupturas ou transições bruscas.

Perceber a diferença na resistência implica colocar o cotidiano fora do determinismo linear espaço-temporal e colocá-lo no fluxo temporal da incerteza e da indeterminação, onde a única lei é a da possibili-

dade, o acaso. Isto é, implica conceber resistência como um fluxo *continuum* de aumento de complexidade e diferença como informação gerada pela instância analítica que envolve atenção, comparação e correlação.

Diferença é, pois, informação a partir de correlação. Correlação enquanto informação gerada pela instância analítica, isto é, mediação interpretativa que permite associar, via comparação, “aquilo que antes nunca pensáramos associar”¹. Em outras palavras, estabelecer diferença significa retirar aquelas características tópicas, factuais e fragmentárias que configuram a arte e a História da Arte tradicional como uma coleção descontínua de individuais e devolver-lhe a sua alteridade. Mais do que isso, significa estabelecer uma outra ordem, em que o individual é devolvido a partir de sua singularidade heterogênea, mas num fluxo contínuo de aumento e aprendizagem de complexidade.

Em outras palavras, resistência trata, pois, como dissemos, desses longos lapsos de tempo que resistem, mas que não são

1 PEIRCE, C.S. CP, 5.181.

fato histórico e, sim algo que assume diferentes significados no tempo. Essas concepções se chocam, multiplicam-se, entrelaçam-se e produzem uma diferença cultural. Essa produção é algo que, no entanto, a história tradicional não tem condições de perceber/ler, porque seu sistema de ordem está construído a partir da linearidade temporal em que uma coisa se coloca após a outra, numa colagem de individuais que, aparentemente, se auto-explicam. A história tradicional, por não ter condições de ler o choque, organiza o individual de modo auto-explicativo, lendo tão somente o idêntico.

Para o historiador, a *consciência da fabilidade* da interpretação estará simultaneamente relacionada com uma necessidade: perceber a resistência e diferença na longa duração, o que implica problematizar, assim como a construção de uma história problemática, e não automática, portanto. Em outras palavras, significa dizer que o interpretar é inferir¹. Daí, como dizíamos anteriormente, ao preencher a lacuna através de inferências hipotéticas, o histo-

1 VEYNE, P. *Como se escreve a História*. Lisboa, Edições 70, p. 185.

riador o faz consciente de que sua interpretação está marcada por um presente de observação, que é também parcial, transitório. Isso irá resignificar a noção de erudição. Erudição não mais como coleção de fragmentos individuais, mas como crescimento/complexificação¹ da experiência interdisciplinar, uma rede de vasos comunicantes. *Erudição como conhecimento continuum*, em permanente mutação, porque em permanente auto-correção, configurando a consciência da *transitoriedade da interpretação e a falibilidade*² do historiador.

III- A irreversibilidade

Disso decorre que, à semelhança da teoria da relatividade de Einstein, diferentes observadores/historiadores poderão atribuir significados diferentes, à medida que selecionarão e associarão índices diferentes no universo do cotidiano. Assim, nenhum fazer histórico será mais correto que outro, eles são complementares, uma rede de interpretantes, em que se revela não a correção, mas o repertório da ciência que o presente oferece.

1 PEIRCE, C.S. CP, 1.174.

2 IDEM, CP., 1.173.

Partindo do princípio de que a velocidade da luz é apenas a distância percorrida pela luz, dividida pelo tempo que ela percorrerá para fazê-lo, a teoria da relatividade colocará em questão o presente enquanto tempo do observador e observação. Nesse sentido, diferentes observadores poderão atribuir velocidades diferentes à luz, ainda que venham a concordar quanto à rapidez da trajetória da luz. Poderão discordar da distância percorrida, o que equivale a dizer que discordarão também quanto ao tempo gasto. Nenhuma medição será mais correta que a outra, o que implica dizer que observadores que estejam se movendo uns em relação aos outros irão registrar tempos e posições diferentes para o mesmo evento. A teoria da relatividade, ao colocar o presente no horizonte de observação, colocará em questão a pretensa objetividade do historiador.

Acontece que para Einstein o tempo era uma ilusão. Para ele não existia diferença entre presente, passado e futuro, pois participava da idéia conflituosa de que a ciência deve ser independente em relação a existência de qualquer observador, o que sem dúvida é um paradoxo, pois se o tempo é uma ilusão, a existência humana também será: o

tempo é uma ilusão se entendermos o homem separado da natureza¹.

Da teoria da relatividade ao princípio de incerteza e de indeterminação, proposto por Heisenberg: o fim do sonho de Laplace, de um modelo de universo determinístico. Apesar de Einstein muito ter contribuído para a teoria quântica, não aceitava a idéia de que o universo fosse comandado pelo acaso. A frase "Deus não joga dados" será a síntese de seus sentimentos. Para o princípio da incerteza não se pode prever os eventos futuros, assim como não se pode medir o presente com precisão. Em outras palavras, as partículas de luz se comportam, em algumas situações como ondas, isto é, estão espalhadas segundo uma distribuição fortuita, não tendo assim uma posição definida. A única lei que rege esta distribuição é a da probabilidade, do acaso.

Nesse contexto de idéias é que se situa o conceito de tempo irreversível, objeto de preocupação de Ilya Prigogine. Para ele, só longe do equilíbrio, portanto longe da si-

1 PRIGOGINE, *Tan solo una ilusion?* Barcelona, Tusquets, 1982.

tuação de laboratório, é que a matéria pode adquirir novas propriedades, características de situações de não equilíbrio, isto é, em situações em que um sistema ao invés de estar isolado, submete-se a condicionamentos externos de fluxos de energia ou de substâncias reativas¹.

Dessa forma, a noção de tempo irreversível está fundamentada na 2ª. lei da termodinâmica, a entropia. "Dado um sistema, isto é, uma porção arbitrária do espaço, o segundo princípio diz que existe uma função, a entropia, que podemos decompor em duas partes: um fluxo entrópico proveniente do mundo externo e uma produção de entropia própria do sistema considerado"². Será esta produção de entropia interna que corresponderá aos fenômenos irreversíveis. Assim, todos os fenômenos químicos serão irreversíveis, tanto quanto os fenômenos biológicos. Dessa forma é que a injeção de um novo material numa determinada estrutura proporrá uma bifurcação e uma complexificação.

1 PRIGOGINE, *O Nascimento do tempo*. Lisboa, Edições 70, 1990, p.26.

2 IDEM, op.cit., p. 39.

Prigogine chama a atenção para o fato de que muitos estudiosos da ciência entendem a irreversibilidade como correspondente à desordem e dissipação. No entanto, ele nos faz lembrar que a produção da entropia contém dois pólos dialéticos: de ordem e de desordem, que estão ligados e não podem ser entendidos no sentido clássico, isto é, associar ordem a equilíbrio (caso dos cristais) e desordem a desequilíbrio (caso das turbulências).

O universo dos sistemas complexos, dos fenômenos irreversíveis, é o que possibilita o aparecimento de novas interações e novas estruturas. E isso só é possível em situações de não equilíbrio. O não equilíbrio, constituindo o domínio da multiplicidade de soluções, cria a coerência, e permite as partículas interagirem à longa distância. Próxima ao equilíbrio, uma partícula é cega porque "vê" apenas as moléculas que a rodeiam. Ao contrário, longe do equilíbrio é que correlações de grande alcance são produzidas, permitindo a construção de estados coerentes.

Dessa forma, o 2º princípio da termodinâmica não diz respeito à ignorância, mas à estrutura do universo. Os sistemas dinâmicos são sistemas instáveis que avançam para o futuro, que não pode ser pré-

determinado, porque tenderá a cobrir tantas possibilidades quanto as tiver à sua disposição. Não podemos prever o futuro, pois para a 2ª lei da termodinâmica ele está em aberto, ligado a processos sempre novos de aumento de complexidade. Daí, para os recentes estudos da termodinâmica, o tempo não é ilusão, nem dissipação de desordem, mas tempo é espaço de criação interdisciplinar e surgimento de novas estruturas.

E isto porque o tempo inscreve-se na matéria, conferindo aos fenômenos um comportamento de retroalimentação evolutivo. Para Prigogine é a idéia de função que cria a estrutura, mas função é fluxo de matéria e energia, isto é, o estabelecimento do *continuum* do tempo-espaço. O fluxo não é algo estabelecido, mas algo que se alterna, que só é possível ser percebido pelo exame da matéria numa situação de não equilíbrio, requerendo assim a longa-duração.

IV- Instância empírico-analítica

Compreender então como o tempo se inscreve na matéria, a interação dos fenômenos e o modo como o crescimento de complexidade se dá e então interpretá-lo,

só é possível para a ciência moderna e, portanto para a História, pela incorporação do acaso e pelo resgate do diálogo experimental. O diálogo experimental, enquanto instância analítica de associação e comparação, equivale ao resgate do signo longe de uma situação de equilíbrio. Não se trata, no entanto, de uma relação de respeito para com os fatos observáveis e a descrição dos movimentos mecânicos em situação de laboratório como desejava a ciência tradicional, mas um procedimento particular, dado que irá, na qualidade de instância analítica, resgatar a continuidade inerente entre matéria e sua cognição. Esse espaço interdisciplinar, que permite o diálogo arte/arte e arte/ciência, configura-se como a instância analítica que se define pelo conjunto de diálogos que irá operar. Não se trata de "obrigar" a arte a dizer aquilo que desejamos dela, projetando sobre a obra conceitos que a colocariam em situação de laboratório, mas assumir o risco do teste hipotético que, simultânea e dialeticamente, lê e relê a obra de arte e categorias como hipóteses explicativas, como uma relação complexa, de jogos de interação, capaz de

conduzir de forma sistemática, o estabelecimento do *continuum* entre a obra de arte e a sua cognição¹.

Instância empírico-analítica é para os estudos semióticos da arte espaço de instabilidade, visto que coloca e lê os diversos sistemas sýgnicos em situação de não equilíbrio, isto é, opera a intersemiose entre signos, códigos e linguagens, permitindo verificar o aparecimento de novas estruturas, como consequência da irreversibilidade. O tempo não é, portanto, nem ilusão nem dissipação, mas complexificação. Nessa medida, tempo irreversível transforma-se em espaço de correlação.

Essa intersemiotização, devemos ressaltar, está para nós, pautada pela noção de sincronia, o que irá permitir ler espaços criativos semelhantes em tempos diferentes de modo que ontem e hoje se assemelhem a processos de raciocínio. Desloca-se, assim, a narratividade para a problematização.

Façamos, no entanto, um parênteses para recolocar certos entendimentos que se

1 PRIGOGINE, I. e STENGERS, E. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília, Ed. UNB, 1991, p.31/32

tem da dupla sincronia-diacronia. Como já observou Roman Jakobson, a grande confusão reside no fato da acentuada divisão entre sincronia e diacronia, propondo-as como uma relação dicotômica, já que sincronia foi associada por F. Saussure à estática e diacronia à dinâmica. Invertendo e deslocando a questão, Jakobson em *Diálogos* com K. Pomorska analisa o fato de os críticos e polemistas acusarem o método sincrônico de estatismo, colocando em oposição a análise imanente dos fenômenos artísticos à interpretação histórica, identificada com a idéia de desenvolvimento. Dessa forma, as análises empreendidas por Jakobson irão revelar a sincronia associada, a coexistência, a simultaneidade e a diacronia como sucessão de eventos, desenvolvimento e mudança. Analisando diferentes tipos de produção, afirmará: "O fato de dois fatores, no fundo concorrentes e opostos - por um lado, a coexistência e, por outro, a sucessão temporal - poderem reunir-se e entrar em relação recíproca, exprime talvez, da maneira mais típica, a idéia de tempo na estrutura e na vida da língua"¹. Essa reunião e conflito será também

1 JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. *Diálogos*. SP, Cultrix, 1985, p.74.

associada ao tempo da enunciação e ao tempo do enunciado. Assim, recorrendo à percepção do tempo cinematográfico, Jakobson verifica que a sincronia é dinâmica e que a diacronia não pode se limitar a análise e ao confronto das diversas etapas de uma língua durante a progressão do tempo. Para ele, as tentativas de reduzir as mudanças ao domínio da diacronia são contraditórias já que uma mudança e seus primórdios constituem um fato sincrônico e a análise sincrônica deverá englobar as mudanças linguísticas, de forma que as mudanças linguísticas só podem ser compreendidas à luz da análise sincrônica.

A proposta, então, de uma Poética e de uma Linguística Sincrônicas seria então uma maneira de expulsar o estatismo e o absoluto do tempo, ocupando-se elas, não apenas das mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos. Observa-se nas afirmações de Jakobson, um prenúncio, já que ele não chega a sistematizar, da categoria de longa duração, como dialética das resistências e diferenças.

De qualquer forma, o que nos parece estar em contraposição, pelas inúmeras análises que Jakobson realiza, não é sincronia (como a dinâmica de tempo-espço

coexistente) e diacronia (como sucessão de eventos e mudanças), mas algo mais complexo que interpretamos e esboçamos da seguinte forma: sincronia está para tempo irreversível, da mesma forma que diacronia está para tempo absoluto.

Contrários à linearização do tempo e do espaço, "à lógica do terceiro excluído", os enfoques sincrônicos entendem o tempo como construção, bifurcação: resgatar em tempos diferentes, espaços criativos similares e, portanto, contemporâneos; construir uma continuidade espacial que não exclui o modo como o passado ensina o presente, mas que dá ênfase ao modo como o presente revela o passado.

Para Haroldo de Campos, a aplicação desse critério produz um efeito dessacralizador e permite resgatar a contribuição da informação original permitindo àquilo que era um panorama amorfo, ganhar coerência e relevo hierárquico¹. Dessa forma, os estudos semióticos da arte, contrários à postura da História tradicional, que,

1 CAMPOS, H. *A operação do texto*. SP, Perspectiva, 1976, p. 15/16.

segundo Haroldo de Campos, está pautada pela lógica do terceiro excluído, orientará sua produção no estudo da arte contemporânea e o senso de historicidade da produção contemporânea para, assim, resgatar aquelas produções artísticas que a Crítica e a História da Arte excluíram por não saber ler o choque, isto é, por entender Indução como demonstração de um conceito *a priori*.

A novidade (teor de informação nova/icônica) é algo que resiste, enquanto novidade, o que permite à experiência de hoje, na qualidade de leitura possível, associar enquanto semelhança. É a associação de similaridade comandando o processo perceptivo, dando ênfase ao impacto da Abdução com a Dedução e, apresentando o interpretante como um "super-signo", um signo mais complexo, mas que nem por isso se pretende total.

Esse comando da associação de similaridade implica pois correlação e não oposição, por isso ser ele a ponte para as relações entre Arte e Ciência e constituir aquilo que chamamos por consciência de linguagem, ou consciência sintetizadora, deslocando-se assim, intencionalidade artística

para consciência de linguagem. Experiência de síntese implica, por sua vez, sentido de aprendizagem, detectar um novo conceito na consciência, de modo que mediação seja da natureza da cognição. Experiência de terceiridade que, ao contrário das experiências imediatas de primeiro e de segundo, traz um sentido de fluxo do tempo caracterizado na urdidura do processo de cognição¹.

Dessa forma, o estabelecimento do *continuum* entre cognição e representação, entre Arte e Ciência, apresenta-se como ação interpretante que revela e dá ênfase à aprendizagem e complexidade operada pelo presente. Rompem-se os limites e barreiras do tempo e espaço, entrevendo, nas brechas, fissuras dos códigos, estilos, gêneros e linguagens, aquela informação que o presente inteligiu e formulou como síntese, um interpretante cultural. Estabelecem-se assim correlações que expõem e dão ênfase à dinamicidade gerada pelo diálogo Arte/Arte e Arte/Ciência.

Mas, quando ressaltamos a instância empírico-analítica como categoria de uma

1 IBRI, I. *Kosmos Noetos*. SP, Perspectiva, 1992, p.14.

possível História Semiótica da Arte, cumpre-nos destacar a diferença entre Semiótica da Arte e História da Arte interdisciplinar. Diferença que não supõe oposição, mas, complementaridade. A Semiótica da Arte, preocupada com a inteligibilidade do objeto artístico, opera na instância da lógica do fenômeno, sem levar em conta qualquer lei de ação, isto é, não estabelece sua relação com o tempo. Ao contrário, é como se o tempo fosse congelado ou fictício. Para a Semiótica da Arte, o tempo assume o caráter de multiplicidade de leituras que a obra possibilita. Daí, talvez, sua estreita relação com a Teoria da Relatividade. Enquanto instância de Secundidade, lê a singularidade do objeto artístico tendo em vista o teor de informação icônica que produz. Esse teor de informação icônica levantado pela Semiótica da Arte é o que possibilitará à História da Arte interdisciplinar, pelo e no diálogo experimental, resgatar a lógica evolutiva. Daí, a História Semiótica da Arte operar a terceiridade, estabelecendo e revelando o *continuum* configurado pela mediação. Essa mediação se estabelece entre a transitoriedade das representações e a falibilidade das interpretações de

modo a fazer com que evolução assuma o caráter de aumento de complexidade.

Lógica evolutiva que, como dissemos, entende o tempo como um *continuum* de aumento de complexidade. Para Peirce, todo fluxo do tempo envolve aprendizagem, assim como toda aprendizagem envolve fluxo de tempo. Mais do que isso, toda aprendizagem é interpretação, já que alguma coisa só é aprendida e apreendida pela e na interpretação. Em outras palavras, o tempo se grafa, se inscreve, se fatura na materialidade sígnica. Resgatar a ligação com o tempo operada pela aprendizagem em que um signo ensina a ler o outro, estabelecendo assim o *continuum* do fluxo do tempo, só é possível se mediado pela cognição.

CAPÍTULO 5

História da arte interdisciplinar e procedimento artístico

I- Imagem: material e procedimento

Refletir sobre procedimentos artísticos pressupõe um trabalho que envolve a aproximação de conceitos e teorias que a princípio e, de acordo com a tradição, são de áreas do conhecimento diferentes. Nesse sentido, começaremos repensando a noção de imagem, à medida que seu significado parece resumir-se a, tão somente, seu caráter visual. Mas, etimologicamente, a palavra imagem, de origem latina - *imagine* - significa representação/ imitação/ retrato/ representação do pensamento.

Imagem é, desde o ponto de vista etimológico, signo que guarda em si um caráter duplo e dialético. Essa marca de duplicidade pode também ser entendida pela metáfora benjaminiana da vitrine em “O Flâneur”. Diferente da imagem do espelho, a vitrine enquanto signo, abre-se para o exterior como “aquários humanos” e se revela

como signo da dialética público/privado, olhar para dentro/olhar para fora; imaginário/imagem, conhecimento/imagem. Para Peirce, signo é substituição de uma coisa por outra que mantém uma relação de cooperação com três sujeitos: objeto, signo, interpretante¹.

Disso se obtém que imagem é substituição, fruto de inferências associativas, que se estabelecem através de movimentos sinestésicos. Imagem envolve, pois, rede de imagem, um simulacro que o processo cognitivo constrói, a partir da inter-relação, sobreposição e penetração de fragmentos de informação advindos dos órgãos sensórios.

Reduzir imagem a imagem visual é dizer que algo está pronto na retina: é o mesmo que dizer que imagem é o produto que se oferece à visão, colocando assim a visão como único órgão sensório de informação. Mais do que isso, é negar o processo de associações e de raciocínio da mente interpretadora. Imagem é, ao contrário, processo cognitivo e de acordo com Peirce, podemos chegar ao ponto de afir-

1 Cf. PEIRCE, C.S. *Semiótica*. SP, Perspectiva, 1977, p.74.

mar que não temos imagens na percepção atual. A imagem daquilo que está diante de nós é uma cognição sugerida por sensações anteriores.

A imagem não se encontra reproduzida nos nervos da retina, dado que esses nervos são pontos finíssimos sensíveis à luz e a distâncias consideravelmente maiores que o mínimo visível, como afirmam os fisiólogos¹. Nessa medida, o processo cognitivo é transformação sinestésica de alguma coisa em imagem. Para Peirce, nada chega ao intelecto sem antes passar pelos sentidos e, no processo perceptivo, só percebemos aquilo que conhecemos. Nesse sentido, as sensações que experimentamos transformam-se em juízos perceptivos, pois os sentidos funcionam como mecanismo abstrai-dor. “A associação de idéias consiste em um juízo gerar outro, do qual é signo”².

Veja-se o caso do som. Enquanto qualidade material o som é tão somente movimento de ondas vibratórias, que em si não geram significados para além de sua quali-

1 PEIRCE, C.S. “Algumas consequências das quatro incapacidades”. IN: *Os Pensadores*. SP, Abril Cultural, 1974, p. 85.

2 IDEM, op. cit., p. 86.

dade material. Mas, à medida que ele é associado pela mente a um ritmo, a uma tonalidade, irá se propor como signo, uma imagem sonora, que na relação signo-objeto-interpretante, assume-se como objeto do signo musical, engendrando na mente interpretadora tantos outros signos interpretantes. Os interpretantes produzidos serão diferentes e dependentes das relações possíveis que a mente interpretadora faz entre signo e objeto.

Para o homem pré-letrado, através do som ele tornava presente aquilo que era ausente: o som evocava uma imagem (mental). Por isso, dizer-se que o homem pré-letrado funde som a imagem. Contudo, a imprensa de Guttemberg de tipo móvel rompeu com essa “magia” ao não tornar presente a imagem do som ausente. O rádio, recordando MacLuhan, irá restaurar isso: o som proveniente do rádio é signo que as mentes transformam, sinestesicamente, na imagem da coisa ausente. Daí, estarmos juntos com Paul Valery quando diz que pensar profundamente é pensar o mais distante da linguagem verbal¹. Ao afirmar isso,

1 VALERY,P. *Variedades*. SP, Iluminuras, 1991.

o poeta dá um caráter material, diagramático e ideogrâmico à cognição, caracterizando-a pela sua iconicidade.

Assim, quando dizemos imagem visual, não quer dizer que estamos frente alguma coisa pronta na retina, mas na ausência de movimento sinestésico, isto é, é a similaridade que dá ênfase e relevo à própria associação. Em outras palavras, diferente de outros tipos de imagem, a imagem visual é a única forma de representação que é apreendida, percebida pelos mesmos órgãos sensoriais que nos transmitem as percepções que desejamos representar, isto é, a imagem visual é o único signo que não exige, necessariamente, a tradução de uma percepção sensorial a outra percepção sensorial, existindo pois, um processo de similaridade entre o signo e a organização da própria percepção visual¹.

Imagem visual. Imagem tátil. Imagem sonora. Imagem gustativa. Imagem olfativa. O caráter de uma imagem, no entanto, só é possível ser apreendido através dos materiais utilizados num processo de representação. A seleção dos elementos físi-

1 IVINS, W.M. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona, Gilli, 1975, p. 83.

cos e informações repertorizadas irão moldar a invariância da função e estrutura imagética. Material e procedimento apresentam-se como elementos inseparáveis, faces de uma mesma moeda. Em outras palavras, material é a própria linguagem entendida como representação e não como expressão ou embalagem de uma idéia, isto é, a operacionalização da capacidade de produzir e organizar signos e, nessa medida, linguagem não é instrumento ou meio de , mas mediação. Por sua vez, o procedimento artístico, irá se revelar enquanto linguagem construção, elaboração da materialidade da linguagem. Assim, a noção de procedimento artístico irá produzir não só um estranhamento como já propôs Sklovsky, mas também uma diferença. Diferença é, nesse sentido, informação que estabelece desequilíbrio e instabilidade, fazendo com que ordem seja semelhante à produção do heterogêneo.

Dessa forma, a imagem na arte é *linguagem construção* e não uma imagem discursiva decorrente das figuras retóricas. Em outras palavras, para nós não existe um conceito de arte. Apesar de as mudanças materiais serem muito lentas, será a introdução de novos materiais que ensinarão à

arte novos procedimentos, que gerarão outras concepções do signo artístico, resignificando aquilo que a tradição chama de imagem artística. Nessa medida, o que chamamos de arte é uma organização de códigos e linguagens e uma abstração dos procedimentos artísticos que se transformam na constelação histórica.

II- História da arte e procedimento artístico

Assim, a Semiótica, como ciência de toda a linguagem, é nosso instrumental já que tem como fundamento o entendimento do signo e da linguagem como representação e não como expressão. O signo peirceano ao se propor no *continuum* da percepção, representação e cognição, exposto pela relação triádica, é eminentemente material. O signo representa alguma coisa, seu objeto que, para Peirce, pode ser qualquer coisa. Naturalmente, isso rompe com a idéia de que o objeto do signo tenha necessariamente vínculo com a realidade fenomênica. Mas o signo representa o objeto sob certos aspectos, não na sua totalidade. Por sua vez, o interpretante do signo irá apresentar e revelar a noção de crescimento e aumento de complexidade. Em outras

palavras, a relação triádica construirá uma continuidade e revelará o tempo como aumento de complexidade, explicitado pela e na ação interpretante. Essa mesma continuidade resgatará também a dialética da produção e recepção.

Perceber como se constrói esse aumento de complexidade, isto é, como o tempo se grafa na matéria artística, só é possível, no nosso entendimento, na longa duração, entendida como a dialética das resistências e diferenças. Isso implica uma outra postura do estudioso da arte e do historiador, isto é, ter no presente seu horizonte de observação. Não o passado a iluminar o presente, numa concepção de tempo reversível que ao mesmo tempo em que tira da ação do historiador o seu caráter de interpretação, faz parecer e confundir interpretação com realidade, já que os fatos passam a se auto-explicar, mas, sim, as ferramentas do presente associadas à relatividade e falibilidade das interpretações e representações, à medida que se propõe como interpretação possível. Um presente que lê o passado mediado pela representação: o significante presente tem no significante passado o seu significado.

A título de exemplificação, vejamos o caso da figuração na pintura. Para perceber a estrutura material da figuração faz-se fundamental colocá-la na instabilidade da longa-duração. Para a sua estruturação interna, três materiais, externos a ela, concorrem: a tela, o óleo, a perspectiva. Esses materiais juntos contribuirão para a construção de outros signos-materiais. De forma que as linhas que conformam o claro-escuro constituir-se-ão signos: o volume, o movimento, a luz. Mas, as linhas do claro-escuro migram para uma outra estrutura material, inaugurando e configurando a gravura como uma outra linguagem que explica e traduz a linguagem anterior. Por sua vez, a tela associada à perspectiva irá multiplicar as possibilidades de dimensão e exponibilidade da obra, redimensionando a função social da pintura. Todos esses signos multiplicam-se, bifurcam-se, saturam-se em outras tantas estruturas materiais, configurando novos códigos e novas linguagens, como, por exemplo: a saturação da cor na litografia, a perspectiva na máquina fotográfica, o movimento enquanto signo da pintura, saturando-se e configurando a linguagem cinematográfica e as linhas da xilogravura satu-

rando-se na varredura da linguagem televisual. Enfim, a ciência satura-se na arte, configurando a ciência ou Física Aplicada em Tecnologia, ou diálogo arte/ciência. A injunção de uma nova estrutura material ensinará a ler a linguagem anterior, como foi o caso da perspectiva que, saturada na máquina fotográfica, ensinou a linguagem pictórica a perceber que a sombra tem cor.

Nessa medida, todo signo é material, mas a materialidade sígnica será tanto maior quanto maior for seu teor de iconicidade. A tela, por exemplo, num primeiro momento é aparentemente imaterial pela sua função de meio e/ou instrumento de. Só muito posteriormente, é que ela deixa de ser meio para assumir a sua própria materialidade. Rubens pensou sua pintura tendo em vista as qualidades materiais da tela que não suportava o esboço *a priori*, pintando com toda paleta. Mondrian faz dialogar tela-imagem.

Nessa medida, podemos afirmar que procedimento artístico é processo construtivo-cognitivo, cuja informação estética é dada pelo modo como o procedimento constrói e apresenta a materialidade sígnica. Voltemos, uma vez mais ao caso da tela na pintura. Esta, ao ser introduzida na pin-

tura, dissociará definitivamente a pintura da arquitetura, já que até então a pintura era signo da arquitetura. Como qualquer nova linguagem, no seu início, o uso da tela estava ligado as técnicas da pintura sobre madeira e as do afresco, isto é, apesar de ser um novo material, será no repertório anterior que irá buscar as suas possibilidades técnicas para poder pensar seu próprio código.

A introdução da tela e , simultaneamente, a do óleo, no entanto, fará emergir e aquecerá o debate cor *versus* desenho, à medida que as grossas camadas de cor se adequam mais ao óleo. Mais do que isso, com a tela e o óleo, o esboço passa a ser feito, não mais a carvão, preparando todo o jogo de claro-escuro, mas a cores, com toda a paleta.

A tela e o óleo, a primeira introduzida por Tiziano, o segundo por Van Eyck, começarão a assumir código próprio com Rubens que absorve as técnicas dos flamengos e de Tiziano, simultaneamente. Rubens usa mais cores, mistura as cores sobre a tela e não mais mistura na paleta; trabalha com as transparências de cor, nega o esboço, procurando o natural enquanto representação.

Esses dois signos materias, tela e óleo, são elementos que só com Rubens, como dissemos, irão adquirir materialidade própria. Daí, o fato de Poussin, grande defensor do esboço a carvão *a priori*, dizer que Rubens não pintava e, sim, manchava. Enfim, a pintura a partir de Rubens passa a se pensar enquanto massa de cores e formas. Daí, podermos dizer que Tiziano e Rubens são os primeiros impressionistas.

III- Rascunhos de uma história

Escolhemos algumas obras para leitura, mas não temos com elas a pretensão de propor uma e única História. Nosso objetivo aqui é tão somente testar hipóteses conceituais e verificar a falibilidade ou a validade dos conceitos apresentados. Isso implica dizer que a seleção dessas obras objetiva verificar a leitura e interpretação que um presente faz de seu passado, isto é, como os novos materiais lêem a materialidade da representação do passado, aprende e apreende-o, ensinando novos procedimentos, portanto novas estruturas materiais de linguagem: o passado lido e apreendido como representação, estabelecendo assim um fluxo contínuo que, ao mesmo tempo, revela a transitoriedade da representação e a falibilidade da interpretação presente.

1. A unidade na diversidade como procedimento. O "milagre" da técnica humana como signo.

Ao nos aproximarmos da Catedral Santa Maria Del Fiori, percebemos que a cúpula de Brunelleschi possibilita novos redimensionamentos da luz, ao introduzir no-

vos materiais e técnicas que gerarão procedimentos artísticos até então novos. Construída na escala da cidade, a cúpula, como já observou Alberti, é tão ampla, que é capaz de abraçar toda a Toscana, pois sua sombra, com o girar do sol, cobre toda a cidade.



Argan¹, em estudo ímpar sobre a cúpula, recupera a discussão de Alberti sobre representação, reflexão esta que está intimamente ligada à cúpula. Para Alberti, a cúpula não é um objeto arquitetônico comparável a um monumento, palavra esta que tanto pode se referir a um objeto arquitetônico como a uma escultura. Pela primeira vez, lembra Argan, arquitetura é definida como estrutura. "Aquela grande forma representativa (e não puramente simbólica) do espaço universal, que surgiu quase por milagre intelectual bem no meio de Florença, acima dos telhados das casas e em relação direta com o horizonte visível das colinas e com a abóbada dos céus, não é uma massa ou algo fechado e pesado, mas uma estrutura. Não foi este termo, depois tão afortunado, usado a princípio no sentido mais habitual, de composição de elementos portantes, combinados de maneira a suportar pesos muito maiores que da própria estrutura e a exercer um empuxo, e não apenas transmitindo ao solo o peso da construção a palavra faz alusão a uma função de suporte

1 ARGAN, G. C., "O significado da cúpula". IN: *História da arte como história da cidade*. SP, Martins Fontes, 1992, p. 95

exercida através de um fator dinâmico. A estrutura não apenas se auto-sustenta, mas exerce uma força que leva para cima"¹. A estrutura da cúpula não tem nesse sentido um caráter portante, mas sendo ela pers-
péctica, as suas nervuras convergem para um ponto, o qual representativo do infinito, faz com que a estrutura arquetônica seja a própria estrutura do espaço.

1 ARGAN, G. C.op.cit., p. 97.



No entender de Alberti, Brunelleschi integrou as estruturas que ajudavam na construção à própria construção, fazendo com que aquilo que tinha caráter de meio ou ferramenta se identificasse com a própria construção. Por isso que para Brunelleschi, construir uma estrutura que se erguesse acima dos céus, o problema não era o uso de armações, mas o seu não uso, de forma a estabelecer a relação urbanística e simbólica entre Florença e o céu.

Quase desnecessário dizer que a cúpula que sobressai sobre a Igreja Maria del Fiori nada tem a ver com a estrutura da própria igreja, ela é autônoma e tipologicamente nova. Brunelleschi opera nesse sentido uma bricolagem de planos. Sua ação é de fragmentação e, ao assim fazer, a igreja apresenta-se como colagem de fragmentos superpostos que, pelo seu dinamismo estrutural, grafa o tempo como uma coisa após a outra. Dessa forma, faz revelar o projeto românico de Arnolfo, os elementos decorativos góticos e a própria cúpula.

Essa bricolagem, no entanto, não mantém qualquer relação com a postura historicista, seja em relação à tradição românica e gótica, seja em relação à tradição clássica.

Suas possíveis alusões à tradição são mais no sentido de revelar a interpretação e recriação que Brunelleschi opera sobre a tradição, que sua confirmação. Essa postura, já observou Taffuri, irá colocá-lo como um dos pioneiros das vanguardas artísticas do século XX.



Mas a cúpula não é apenas um jogo volumétrico que se revela ao externo. Internamente, uma segunda calota é construída, formada pela escadaria e por quatro tribunas que durante a construção eram usadas como depósito de materiais e que, hoje, oferecem-se como descanso para quem sobe até a lanterna, torre-observatório. Mas não se trata apenas de torre-observatório, vista panorâmica. Quem sobe à lanterna, faz também o caminho de observação do próprio crescimento da cúpula, suas vísceras estruturais.

A lanterna, nesse sentido, será outro *fragmento da bricolagem* que se superpõe à própria cúpula. As membraturas da lanterna irão individualizar e dar relevo aos costelões. Essas cristas de mármore são assim coligadas na sua extremidade superior delimitando e constituindo uma plataforma. Sobre essa plataforma é montada a lanterna ortogonal, cuja função estática é aquela de fazer pressão sobre a estrutura, intensificando ao máximo, no ponto de fuga de todas as forças, o jogo entre o cheio e o vazio, externo e interno. Uma estrutura realizada por operações de colagem de blocos esculpidos. Sob a luz do sol, a única cor que po-

deria fingir a imaterialidade do mármore seria o branco. Daí, a alternativa bicromática da cúpula/lanterna. A lanterna irá figurar assim a idéia de que absorve e emana luz sem estar condicionada pela "matéria".

A luz celeste absorvida pela lanterna dirige-se para dentro da igreja, especificamente, para a cruz do altar. Nesse ponto da cruz, ocorre uma fusão de luzes, já que a cruz também recebe a luz projetada pela rosácea do portal principal. Na convergência de todos os pontos no infinito, está Deus. No entanto, essa luz que emanará da cruz e que transpassa ao padre, ator do ato litúrgico, brilhará mais com a palavra dele, que, "inspirado" por ela emanará palavras-símbolo do amor de Deus a todos os fieis.



A representação dessa luz como sendo celestial associa-se ao fato de que a lanterna que se sobrepõe à cúpula é uma estrutura altamente técnica e absolutamente moderna. A luz como símbolo do amor de Deus satura-se na luz como símbolo do "milagre" da técnica humana. Essa representação do "milagre" da técnica humana dará a Florença uma supremacia de modernidade histórica que, como dirá Argan, a cidade não quer mais reconhecer-se na comunidade fechada pelo círculo dos velhos muros, mas como o centro do Estado toscano.

2. A montagem criando a quarta dimensão do espaço como procedimento. O caleidoscópio imagem-paisagem como signo.

Aproximar a cúpula de Brunelleschi à Catedral de Brasília poderá parecer algo impossível ou estranho. No entanto, a Catedral de Brasília, opera sínteses de fragmentos arquitetônicos de outros tempos-espacos, construindo o espaço arquitetônico como um simulacro. Já observou Décio

Pignatari que, "quando uma igreja opera a redução sígnica de elementos de outras igrejas, diacrônica e sincronicamente, essa construção ganha caráter de signo metalinguístico - ou metassigno"¹.

1 PIGNATARI, D. *Semiótica da Arte e da Literatura*. SP, Cultrix, 1981, p.121.



Partindo de tais argumentos, Pignatari rememora e associa dois paradigmas que, no seu entender, estão em oposição: o subsolo das passagens subterrâneas e das criptas paleocristãs e a lanterna renascentista. No entanto, a igreja oferece-se também à leitura, como recriação, ação interpretante de outros fragmentos sígnicos do tempo-espaço, a começar pela sua estrutura de forças. Essa percepção não é imediata, isto é, a percepção desses fragmentos sígnicos só é possível se mediada pela e na ação de leitura dos elementos materiais, exigindo assim do receptor sua intervenção/movimentação.

Assim, no que diz respeito a sua estrutura, os costelões de concreto atrelados uns aos outros propõem uma decomposição de força vetorial, em que a força vertical é absorvida pela fundação e, a horizontal, na junção superior dos pilares. Trata-se de um sistema estrutural muito simples que se associa, analogicamente, a uma tenda indígena. Não se trata, no entanto, de uma associação à semelhança dos caligramas, como os já apontados por Décio Pignatari, em estudo citado, mas semelhanças estruturais que se revelam, como dissemos, pela e na ação de leitura de suas relações materiais. Niemeyer ao usar a mesma estrutura de for-

ças da tenda indígena faz rememorar a história daquele espaço que, à semelhança de Roma, que está sobre escombros de uma Roma antiga, Brasília ergue-se como cidade projetada, sobre os resíduos sógnicos de uma sociedade local primitiva.

Esses resíduos sógnicos proliferam-se e associam-se uns aos outros, indiciando a montagem caleidoscópica como procedimento artístico. Assim, se de um lado a igreja é ladeada por um fosso, resíduo sógnico das fortificações medievais; por outro, a mesma estrutura que se assemelha a uma tenda indígena, parece reler, ao inverter a relação côncavo/convexo, a cúpula de Brunelleschi , apresentando, no entanto, a igreja como uma grande lanterna. Opera-se, dessa maneira, um processo de fragmentação e deslocamento de significados que revela a igreja como um espaço-luz. Um processo de metalinguagem que dá relevo e materialidade à própria associação por similaridade, apresentando a igreja não nos seus aspectos de signo simbólico, mas um teor de iconicidade do significado do passado no significante presente.

Por sua vez, a relação concreto armado e vidro rememoram e resignificam, simulta-

neamente, os vitrais góticos. Lá a luz do sol atravessa e ilumina a narração de cenas da vida de Cristo. Aqui, a técnica do vitral, como estrutura mosaical, satura-se e constrói a igreja como se fosse um caleidoscópio de resíduos sígnicos. O reflexo da luz, possibilitado pela água do fosso e a estrutura fragmentária do vitral narra cenas-cores atmosféricas que não só se diferenciam de acordo com a luz do dia, da noite e das condições meteorológicas, como também permitem a construção de imagens-paisagens diferentes, dependendo de onde se coloca o receptor. Essas cenas-cores permitem rememorar e associar-se a outros fragmentos sígnicos de imagem-paisagem.



Assim, ora assemelham-se a telas impressionistas em que o suporte tela é substituído pela estrutura mosaical do vitral, de modo que os fragmentos cor-luz-formas da imagem-paisagem construam o espaço com os próprios signos da construção (concreto e filaretas que unem o mosaico do vitral) e não interrompam a continuidade do espaço, mas desenvolvam seu entrelaçar na luz e no ar, como se fossem um *plein-air* arquitetônico. Isso fará rememorar também, outro *plein-air* arquitetônico: a Torre Eiffel, cujos materiais usados na construção desenhavam a cor-luz como paisagem.



Mas outras associações também são sugeridas: os costelões de concreto moldurando os fragmentos de vidro permitem relembrar os pináculos da Sagrada Família de Gaudi, que em diálogo com a luz e atmosfera faceta a imagem-paisagem, criando um espaço cubista.



Dessa forma, tais associações-rememorações indiciam que está excluído o privilégio deste ou daquele ponto de observação, o que significa dizer que a imagem da obra que se constrói pelo e no procedimento de montagem só é possível ser percebida pela movimentação e participação espacial do receptor.

Nesse movimentar do receptor, os anjos que bailam no espaço propõem-se como releitura da pintura escultórica românica.



Lá, ao se projetar a luz sobre as imagens (afrescos em baixo relevo) com fundo ouro, dão a idéia de que essas imagens deslocam-se da parede e movimentam-se, simbolizando assim a ubiqüidade divina. Aqui, ao contrário, os anjos como imagens-objetos estão aparentemente soltos e exigem um movimento espacial do receptor que lê fragmentos sígnicos diferentes, dependendo do lugar em que está. Não se trata da ubiqüidade divina, mas da exigência que a própria obra faz do movimento espacial, como condição de leitura, de modo a criar a quarta dimensão do espaço.

Deve-se enfatizar, no entanto, que ao fazermos tais observações-afirmações, estamos nos referindo à Catedral de Brasília, anterior à intervenção no vitral e que teve autorização do próprio Niemeyer. Essa intervenção ao invés de ampliar as eqüiprobabilidades das cenas imagem-paisagem, diminui, ao fixar e congelar, a representação de uma imagem-paisagem possível. Elegendo algumas tonalidades de azul, associados a algumas formas criadas pelo reflexo/refração da luz, retira da igreja a sua qualidade material de observatório espaço-luz, uma espécie de planetário. Mais do que isso, impede a quarta dimensão do espaço.



CONCLUSÃO

À guisa de ... FIM(?)

Chega um momento em que devemos suspender a discussão para que possamos tomar fôlego, assim como termos o distanciamento crítico necessário para que possamos rever idéias, conceitos, concepções. O próprio texto solicita que se coloque um ponto, ou entrar em estado de quarentena. Por isso, ao invés de concluir, faremos uma pausa, de modo que as brechas de pensamento possam se transformar numa nova rede de indagações.

Assim é que, a materialidade da obra irá fixar e articular a invariância e função do signo, a medida que entende que o conteúdo de uma obra é outra obra, isto é, o significado de um signo é outro signo, seu interpretante. Isto é o que irá produzir o conceito de saturação como migração de signos e significados para outra linguagem e assim revelar a natureza de simulacro da própria arte, que opera, na constelação histórica, deslocamentos da e na representação.

Aquilo que a tradição entende por arte desloca-se adquirindo caracteres diversos.

A saturação de uma obra na outra, de um material em outra linguagem, de um procedimento noutro código e/ou linguagem, permite vislumbrar que são os novos códigos e linguagens que constituem, como já afirmamos anteriormente, aquilo que a tradição entende por arte. Os materiais, ao assumirem a sua qualidade própria, revelarão o procedimento artístico como materialidade sígnica, a medida que irão expor o carácter de mediação da própria linguagem. Mas, à medida que ocorre o processo de migração, portanto, de hibridização, verifica-se que a noção de simulacro, produzida pelo conceito de saturação do signo noutro signo, atravessa a arte e a História. Vislumbra-se assim que simulacro não é, necessariamente, uma marca do contemporâneo, mas uma marca, até então estranha, ao objeto artístico e que resiste na longa duração.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa, Edições 70, 1982. Trad. Artur Morão.
- AGOSTINHO, Santo. *As confissões*. SP, Quadrante, 1985.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas, Ed. Unicamp, 1989. Trad. Antonio da Silveira Mendonça.
- IDEM. *Della pittura*. Firenze, Sansoni, 1950.
- ALCAIDE, Victor N.. *La luz, simbolo y sistema visual*. Madrid, Cátedra, 1985.
- ARGAN, G. C. (org.). *El pasado en el presente*. Barcelona, G. Gilli, 1977. Trad. Rossend Arqués
- IDEM. *História da arte como história da cidade*. SP, Martins Fontes, 1992. Trad. Pier Luigi Cabra.
- IDEM. *Storia dell'arte italiana*. Firenze, Sansoni, 1985, 3 volumes.
- ARGAN, G. C. e Fagiolo, M.. *Guia de história da arte*. Lisboa, Estampa, 1992. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo.
- ARGAN, G. C.. *Progetto e destino*. Firenze, Il Saggiatore, 1977.
- IDEM. *El concepto del espacio arquitectónico*. Buenos Aires, Nueva Vision, 1966.

- IDEM. *Immagine e persuasione*. Saggi sul barocco. Milano, Feltrinelli, 1986.
- IDEM. *A arte e a crítica da arte*. Lisboa, Estampa, 1988.
- IDEM. *Borromini*. Bueno Aires, Nueva Vision, 1961.
- IDEM. *Pier Luigi Nervi*. Milano, Balconi, 1955.
- ARIÉS, P.. *O tempo da história*. RJ, Francisco Alves, 1989. Trad. Roberto Leal Ferreira.
- AUBERT, Manuel. *O gótico no seu apogeu*. Lisboa, Verbo, 1983.
- AUERBACH, E.. *Mimesis*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1976.
- BAKHTIN, M.. *Questões de literatura e estética*. SP, Hucitec e Edunesp, 1988. Trad. Aurora F. Bernardini e outros.
- IDEM. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de F. Rabelais*. SP, Hucitec e Ed. UnB, 1987. Trad. Yara F. Vieira.
- IDEM, (Volochnikov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. SP, Hucitec, 1986. Trad. M. Lakud e Yara F. Vieira.
- BATTISTI, E. *Renascimento e maneirismo*. Lisboa, Verbo, 1984.
- BARNICOAT, J.. *Los carteles su historia y lenguaje*. Barcelona, G. Gilli, 1976.

- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1986.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. RJ, Nova Fronteira, 1984. Trad. Julio C. Guimarães.
- IDEM. *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 1977. Trad. Maria Margarida Barahona.
- BAUDRILLARD, J.. *Simulacros e simulação*. Lisboa, Relógio D'Água, 1991. Trad. Maria João da Costa Pereira.
- BAZIN, G.. *História da história da arte*. SP, Martins Fontes, 1989. Trad. Antonio de Padua Danesi.
- BAYER, R.. *História da estética*. Lisboa, Estampa, 1979. Trad. José Saramago.
- BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1984. Trad. Attílio Cancian.
- IDEM. *O último capítulo da arquitetura moderna*. Lisboa, Edições 70, 1985. Trad. José Eduardo Rodil.
- BENJAMIN, W. *Os pensadores*. SP, Abril cultural, 1975.
- IDEM. *Obras escolhidas - magia e técnica/arte e política*. SP, Brasiliense, 1986. Trad. Sergio Paulo Rouanet.

- IDEM. *Parigi - capitale del XIX secolo*. Torino, Einaudi, 1986.
- IDEM. *L'opera dell'arte nell'epoca della sua reprodutibilità técnica*. Torino, Einaudi, 1966.
- IDEM. *Avanguardia e rivoluzione*. Torino, Einaudi, 1973.
- IDEM. *Angelus Novus*. Torino, Einaudi, 1982.
- BENSE, Max. *A pequena estética*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1975. Trad. Haroldo de Campos e outros.
- BÉRENCE, Fred. *Leonardo da Vinci*. Lisboa, Verbo, 1984.
- BERENSON, Bernard. *Estética e história*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1972. Trad. Janete Meiches.
- BERGSON, H.. *Os pensadores*. SP, Abril Cultural, 1974.
- BORN, M. (e outros). *Problemas da física moderna*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1979.
- BRAUDEL, F. *O espaço e a história do mediterrâneo*. SP, Martim Fontes, 1988. Trad. Marina Appenzeller.
- BUCKHARDT, J.. *O renascimento italiano*. Lisboa, Presença, 1973. Trad. Antonio Borges Coelho.

- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. SP, Comp. das Letras, 1989. Trad. Denise Bottmann.
- IDEM, (org.). *A escrita da história*. RJ, Zahar, 1993. Trad. Magda Lopes.
- BUTOR, Michel. *O repertório*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1974. Trad./org. Leyla Perrone-Moisés.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. RJ, Gobo, 1987. Trad. Tânia Pellegrini.
- CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1976.
- IDEM. *Metalinguagem*. SP, Cultrix, 1975.
- IDEM, (org.). *Ideograma*. SP, Cultrix, 1977.
- CANEVACCI, M.. *Antropologia da comunicação visual*. SP, Brasiliense, 1990. Trad. Julia Polinesio e Vilma Katensky de Souza.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1974.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. RJ, Paz e Terra, 1987. Trad. Carmen S. Guedes e Rosa Maria Boaventura.
- CENNINO, Cennini. *Il libro dell'arte o trattato della pittura*. Milano, Longanesi, 1984.
- CERTEAU, M.. *A escrita da história*. RJ, Forense, 1982. Trad. Maria de Lourdes Menezes.

- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. SP, Ática, 1986.
- COELHO Neto, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1984.
- CONNOR, S.. *Cultura pós moderna*. SP, Loyola, 1992. Trad. Adail U. Sobral e M. Stela Gonçalves.
- DEANE, Phyllis. *A revolução industrial*. RJ, Zahar, 1975. Trad. Meton Porto Gadelha.
- DELEUZE, G.. *A imagem tempo*. SP, Brasiliense, 1990.
- IDEM. Cinema. *A imagem movimento*. SP, Brasiliense, 1985.
- IDEM. *Lógica do sentido*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1974. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes.
- DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento*. Lisboa, Estampa, 1983. Trad. Manuel Ruas, (2 volumes).
- DERRIDA, J.. *A escritura e a diferença*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1971. Trad. M. Beatriz M. N. da Silva.
- DIDEROT e D'Alembert. *Enciclopédia ou dicionário das ciências das artes e dos ofícios*. SP, Edunesp, 1989, (ed. bilingüi).
- DOENER, M.. *Los materiales di pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Reverthe, 1965.

- DONDIS, D. A.. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, G. Gilli, 1976.
- DUBY, G. (e outros). *História e história nova*. Lisboa, Teorema, 1986. Trad. Carlos da Veiga Ferreira.
- DUBY, G.. *O tempo das catedrais*. Lisboa, Estampa, 1978. Trad. José Saramago.
- IDEM. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa, Estampa, 1982. Trad. Maria Helena Costa Dias.
- IDEM. *Idade media, idade dos homens*. SP, Comp. das Letras, 1989. Trad. Jonatas Batista Neto.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. RJ, Nova Fronteira, 1989. Trad. Beatriz Borges.
- IDEM. *Arte e beleza na estética medieval*. RJ, Globo, 1989. Trad. Mario Sabino Filho.
- IDEM. *La definicion del arte*. Barcelona, Martinez Roca, 1972.
- ERLICH, V.. *Il formalismo russo*. Milano, Bompiani, 1966.
- FEBVRE, L. e Martin, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. SP, Edunesp, 1992. Trad. Fulvia Moreto e G. Marcondes Machado.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. SP, Ática, Col. Princípios, 1986.

- IDEM. *A estratégia dos signos*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1981.
- IDEM. *O texto estranho*. SP, Perspectiva, Col. Elos, 1978.
- IDEM. *Olhar periférico*. SP, Edusp/Fapesp, 1993.
- IDEM. *Ver a cidade*. SP, Nobel, 1988.
- FRANCASTEL Galienne, e Pierre. *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. *Realidade figurativa*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1982. Trad. Mary Amazonas L. Barros.
- IDEM. *O impressionismo*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- IDEM. *Arte y tecnica en los siglos XIX e XX*. Valencia, Fomento de Cultura, 1961.
- FRANCESCA, Piero della. *De prospective pingendi*. Florença, G. N. Fasola, 1942.
- FUSCO, Renato de. *A idéia de arquitetura*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1982. Trad. Thereza M. Pinheiro.
- GAMA, Ruy (org.). *História da técnica e da tecnologia*. SP, Edusp e T. A. Queiroz, 1985.
- GINZBURG, Carlo. *A micro história e outros ensaios*. Lisboa, Difel, 1989.
- GOMBRICH, E. H.. *Arte e ilusão*. SP, Martins Fontes, 1986. Trad. Raul de Sá Barbosa.

- IDEM. *História da arte*. RJ, Zahar, 1979.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. SP, Perspectiva, 1975. Trad. Berta Waldman-Villa e Joan Villé.
- GROPIUS, W.. *Bauhaus: novarquitetura*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1972. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien.
- HADYNICOLAU, N.. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa, Edições 70, 1978. Trad. Antonio J. Massano.
- HAUSER, A.. *Teorias da arte*. Lisboa, Presença, 1973. Trad. F. E. G. Quintanilha.
- IDEM. *História social da literatura e da arte*. SP, Mestre Jou, 1972.
- HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. RJ, Rocco, 1988. Trad. Maria Helena Torres.
- HEERS, J.. *Festas de loucos e carnavais*. Lisboa, Dom Quixote, 1987. Trad. Carlos Porto.
- HELLER, Agnes. *El hombre del renacimiento*. Barcelona, Ed. Pininnsula, 1980.
- HOBBSAWN, Eric J.. *A era das revoluções*. RJ, Paz e Terra, 1987. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel.
- HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. SP, Perspectiva, 1974. Trad. Clemente Raphael Mahl.
- HOLANDA, F.. *Da pintura antiga*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1983.

- HUME, David. *Os pensadores*. SP, Abril Cultural, 1973.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. RJ, Imago, 1991. Trad. Ricardo Cruz.
- ILBRI, Ivo. *Kósmos Noétós*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1992.
- IVINS, W. M.. *Imagem impresa y conocimiento*. Barcelona, G. Gilli, 1975.
- JAKOBSON, R.. "O dominante". IN: Teoria da literatura através de suas fontes. RJ, Francisco Alves, 1983.
- IDEM. *Lingüística e comunicação*. SP, Cultrix, 1973. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.
- IDEM e Pomorska, K.. *Diálogos*. SP, Cultrix, 1985. Trad. Eliza A. Kossovitch, Boris Schnaideiman e Leon Kossovitch.
- JENKS, C.. *Movimentos modernos em arquitetura*. Lisboa, Edições 70, 1985. Trad. José M. Lima.
- IDEM. *El lenguaje de la arquitectura post-moderna*. Barcelona, G. Gilli, 1986. Trad. Ricardo P. Nardz e Antonia Gurevetch.
- KEIM, Jean A.. *Breve storia della fotografia*. Torino, Einaudi, 1976.

- KOYRÉ, A.. *Estudos de história do pensamento científico*. RJ, Forense e Ed. UnB, 1982. Trad. Marcio Ramalho.
- IDEM. *Do mundo fechado ao universo infinito*. RJ, Forense e Edusp, 1979. Trad. Donaldson M. Garschagen.
- KUHN, Thomas S.. *A estrutura das revoluções científicas*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1989. Trad. Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira.
- LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*. SP, Comp. das Letras, 1988. Trad. Jônatas Batista Neto.
- LAUY, Hugh. *A linguagem do tempo e do espaço*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1972.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1973. Trad. Ubirajara Rebouças.
- LE GOFF, Jacques. *Enciclopedia. Memória-história*. Lisboa, Einaudi e Imprensa Nacional, 1984.
- IDEM. *Reflexões sobre a história*. Lisboa, Edições 70, 1986. Trad. Antonio José P. Ribeiro.
- IDEM. *A nova história*. Lisboa, Edições 70, 1984. Trad. Ana Maria Bessa.
- IDEM. *História: novos objetos*. RJ, Francisco Alves, 1988. Trad. Henrique Mesquita.

- IDEM. *História: novas abordagens*. RJ, Francisco Alves, 1988. Trad. Henrique Mesquita.
- IDEM. *A nova história*. SP, Martins Fontes, 1990. Trad. Eduardo Brandão.
- IDEM. *Os intelectuais na idade média*. Lisboa, Gradiva, 1984. Trad. Margarida S. Correia.
- IDEM e NORA, P. (org.). *História: novos problemas*. RJ, Francisco Alves, 1988. Trad. Henrique Mesquita.
- LEIBNIZ, G. W.. *Os pensadores*. SP, Abril Cultural, 1974.
- LEVI-STRAUSS, C.. *O pensamento selvagem*. SP, Ed. Nacional, 1976. Trad. M. Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar.
- LOMAZZO, Gio Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Paolo Gottarolo Pontio Stampatore Regio, 1585.
- LUKACS, G. e outros. *Polemica sobre realismo*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.
- LYOTARD, J. F.. *A condição pós moderna*. Lisboa, Gradiva, 1989. Trad. José Bragança de Miranda.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. SP, Brasiliense, 1983.

- IDEM. *A arte do vídeo*. SP, Brasiliense, 1988.
- MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1989.
- MAGNINO, S. *La letteratura artistica*. Firenze, La Nuova Italia, 1964.
- McLUHAN, M.. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. SP, Cultrix, 1974. Trad. Décio Pignatari.
- IDEM. *A galáxia de Gutemberg*. SP, Edusp e Ed. Nacional, 1972. Trad. Leonidas G. de Carvalho e Anísio Teixeira.
- IDEM. *O espaço na pintura e na poesia*. SP, Hemus, 1974. Trad. E. Bini, M. Pugliesi, N. Paula Lima.
- IDEM e Fiore, Q.. *Os meios são as mensagens*. RJ, Record, 1969. Trad. Ivan Pedro de Martins.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1975. Trad. Sergio Miceli.
- IDEM. *A criação científica*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1981. Trad. Gita Guinsburg.
- MONDRIAN, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona, Barral, 1973.
- MONOD, J.. *O acaso e a necessidade*. SP, Vozes, 1976.

- MORIN, E.. *O enigma do homem*. RJ, Zahar, 1975. Trad. Fernando de Castro Ferro.
- MUKAROVSKY, J.. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, G. Gilli, 1977.
- MUNFORD, L.. *Arte e técnica*. Lisboa, Edições 70, 1986.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. SP, Ática, 1989.
- NEWTON, I.. *Os pensadores*. SP, Abril Cultural, 1974.
- PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa, Presença, 1981. Trad. Fernando Neves.
- IDEM. *O significado nas artes visuais*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1979. Trad. M. Clara F. Kneese e J. Guinsburg.
- IDEM. *A perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1983.
- IDEM. *Arquitetura gótica e escolástica*. SP, Martins Fontes, 1991. Trad. Wolf Hörnke.
- PASTERNAK, Giuta Pessis. *Do caos à inteligência artificial*. SP, Edunesp, 1993. Trad. Luiz Paulo Rouanet.
- PAZ, Otavio. *Las peras del olmo*. Barcelona, Barral, 1982.

- PEIRCE, C. S.. *Semiótica*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1977. Trad. José Teixeira Coelho Neto.
- IDEM. *Collected Papers of Charles S. Peirce*. Cambridge, Harvard University Press, 1974, 8 volumes.
- IDEM. *Os pensadores*. SP, Abril Cultural, 1974.
- IDEM. *Le legge dell'ipotesi*. Milano, Bompiani,
- IDEM. *Semiótica e filosofia*. SP, Cultrix, 1972. Trad. Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. SP, Cortez e Moraes, 1979.
- IDEM. *Semiótica da arte e da arquitetura*. SP, Cultrix, 1981.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. SP, Perspectiva, Col. Estudos, 1987.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. SP, Perspectiva, Col. Debates, 1972. Trad. Sebastião Uchoa Leite.
- PORTOGHESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. Lisboa, Edições 70, 1985. Trad. M. Cristina T. Afonso.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. SP, Cultrix, 1973. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes.

- PRIGOGINE, Ilya. *Tan solo una ilusion?*. Barcelona, Tusquets, 1988. Trad.
- IDEM. *O nascimento do tempo*. Lisboa, Edições 70, 1990.
- IDEM. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília, Ed. UnB, 1991.
- IDEM e Stengers, I.. *Entre el tiempo y la eternidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- RASMUSSEN, S. E.. *Arquitetura vivenciada*. SP, Martins Fontes, 1986. Trad. Álvaro Cabral.
- READ, H.. *História da arte moderna*. RJ, Zahar, 1980.
- RICHTER, H.. *Dada art and anti-art*. Londres, T. and Hudson, 1965.
- ROSA, Leone A.. *La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi*. Milano, Soc. Ed. Libreria, s/d/p.
- ROSSI, Paolo. *Os filósofos e as máquinas*. SP, Comp. das Letras, 1989. Trad. Frederico Carotti.
- IDEM. *A ciência e a filosofia dos modernos*. SP, Edunesp e Inst. Cult. Italo-Brasileiro, 1992. Trad. Alvaro Lorencini.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. SP, Comp. das Letras, 1987.
- SAUSSURE, F.. *Curso de lingüística geral*. SP, Cultrix, 1976. Trad.

- SCHAPIRO, M.. *Estilo*. Buenos Aires, Ediciones 3, s/d/p.
- SKLOVSKY, V.. *Teoria della prosa*. Torino, Einaudi, 1976.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna*. RJ, Zahar, 1991. Trad. Álvaro Cabral.
- STAROBINSKI, Jean. *Os emblemas da razão*. SP, Comp. das Letras, 1988. Trad. Maria Lucia Machado,
- SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídia, metrópoles*. SP, Nobel, 1993. Trad. Nelson Moulin.
- TARAKUKIN, N.. *El ultimo quadro - del caballete a la maquina*. Barcelona, G. Gili, 1977.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa, Presença, 1979.
- TODOROV, T. (org.). *I formalisti russi*. Torino, Einaudi, 1968.
- TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo lingüístico de Praga*. Porto Alegre, Globo, 1978. Trad. Dionísio de Toledo e outros.
- VALERY, Paul. *Variedades*. SP, Iluminuras, 1991. Trad. Maiza Martins de Siqueira.
- IDEM. *Scritti su Leonardo*. Milano, Electa, 1984.
- VÁRIOS AUTORES. *O olhar*. SP, Comp. das Letras, 1988.

- IDEM. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre, Globo. Trad. Ana M. R. Filipouski e outros.
- IDEM. *Sobre a paródia*. RJ, Tempo Brasileiro, julho/setembro, 1980.
- IDEM. *Vanguarda e modernidade*. RJ, Tempo Brasileiro, n. 26/27, 1971.
- IDEM. *Do caos à inteligência artificial*. SP, Edunesp, 1993. Trad. Luiz Paulo Rouanet.
- IDEM. *"Estéticas da pós modernidade"*. IN: Revista do pensamento contemporâneo. Lisboa, Teorema, maio/1989.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Florença, Sansoni, 1906.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica da arte*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa, Edições 70, 1983. Trad. Antonio José da Silva Moreira.
- VIGOTSKI, L. S.. *Psicologia del arte*. Barcelona, Barral, 1972.
- VINCI, Leonardo da. *Trattato della Pittura*. Milano, Savelli, 1980.
- IDEM. *Scritti scelti*. Torino, Unione Tipografica, 1966.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. SP, Brasiliense, 1987. Trad. Maria Julia Goldwasser.

- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. SP, Martins Fontes, 1989. Trad. Maria Isabel Gaspar e Gaetan M. de Oliveira.
- ZUCCARO, F.. *L'idea de'pittori, scoltori ed architétte*. Roma, Stamperia di Marco Pagliarini, 1768.
- WHITROW, G. J.. *O tempo da história*. RJ, Zahar, 1993. Trad. Maria Luiza X. de Borges.
- WESCHER, H.. *La historia del collage*. Barcelona, G. Gilli, 1976.
- WOLFFLIN, H.. *Conceitos fundamentais de arte moderna*. SP, Martins Fontes, 1984. Trad. João Azenha Jr..
- IDEM. *Renascença e barroco*. SP, Perspectiva, Col. Stylus, 1989. Trad. Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen.

DICIONÁRIOS

- MACHADO, J. Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte.
- MARCHESE, Angelo. *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano, Mondadori, 1978.

PERIÓDICOS

G. A. n. 39 Frank Loyd Wright. Tokyo, ADA Edita, 1975.

Architectural Forum. USA, abril/1952.

Revista Casabella n. 594. Milano, Elemond, 1992.

Revista Casabella Continuitá n. 207. Milano, Domus, set/out 1955.

Revista Através n. 1. SP, Martins Fontes, 1983.

Ingenieria International Construccion. Espanha, janeiro/1960.

C RÉDITOS DAS IMAGENS

- p. 153 - Catedral Santa Maria del Fiori. In: *Brunelleschi* de Giovanni Fanelli. Ed. Becocci, Firenze, 1980.
- p. 157 - Cúpula da Catedral Santa Maria del Fiori. In: *Brunelleschi* de Giovanni Fanelli. Ed. Becocci, Firenze, 1980.
- p. 161 - Calota interna da Cúpula da Catedral Santa Maria del Fiori. In: *Brunelleschi* de Giovanni Fanelli. Ed. Becocci, Firenze, 1980.
- p. 165 - Lanterna da Cúpula da Catedral Santa Maria del Fiori. In: *Brunelleschi* de Giovanni Fanelli. Ed. Becocci, Firenze, 1980.
- p. 169 - Catedral de Brasília. Foto Kleber Pinto Silva.
- p. 175 - Catedral de Brasília. Foto Elaine Caramella.
- p. 179 - Torre Eiffel. Foto Elaine Caramella.
- p. 183 - Igreja Sagrada Família de A. Gaudi. In: Antonio Gaudi de Rainer Zerbest. Ed. Taschen, Espanha, 1993.
- p. 187 - Portal da Igreja de Madeleine, França. In: *L'Arte Europa*. Ed. Rizzoli. Milano, 1986.
- p. 191 - Interior da Catedral de Brasília. Foto Elaine Caramella.

Sobre o livro

Formato: 11x18cm

Mancha: 16.5x34 paicas

Tipologia: Optima (texto)

Futura (encabeçamento)

Equipe de realização

Assistente de Produção Gráfica

Luzia Aparecida Bianchi

Revisão

Maria Antonia Pires de C. Figueiredo

Vitor Biasoli

Projeto Gráfico

Cássia Letícia Carrara Domiciano

Diagramação e Criação da Capa

Maria Lucília Borges